



# **La violencia en la poesía colombiana: una casa para la imaginación**

*País secreto y El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)*

**Jenny Paola Bernal Figueroa**

**Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura  
Bogotá, Colombia  
2020**

# **La violencia en la poesía colombiana: una casa para la imaginación**

*País secreto* y *El canto de las moscas* (versión de los acontecimientos)

**Jenny Paola Bernal Figueroa**

Trabajo de grado para optar al título de:

**Magíster en Estudios Literarios**

Director:

Enrique Rodríguez Pérez

Línea de Profundización

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2020

*Lo que queda lo fundan los poetas*

Friedrich Hölderlin

*Sé que intentar cambiar la realidad con poesía es como intentar descarrilar un tren  
atravesándole una rosa en la carrilera. Una condena perpetua al fracaso. Pero también que  
es de verdaderos utopistas saber que todo arte es condena y que en la sola realización del  
poema está el premio, que realizarlo es su única y verdadera ganancia*

Juan Manuel Roca

*Entre la memoria y la esperanza, vivimos el presente*

Hugo Mujica

*Es aquí donde reside el gran poder del arte: en su capacidad para hacernos ver las cosas  
de manera diferente*

Chantal Mouffe

## Resumen

El presente trabajo se pregunta ¿cómo la poesía colombiana ha abordado la violencia? Para ello desarrolla una “poética de la violencia” a partir de un corpus de poemas, en especial de los libros *País secreto* de Juan Manuel Roca y *El canto de las moscas* de María Mercedes Carranza. El análisis parte de la “imaginación poética” que para Gastón Bachelard tiene la posibilidad de *deformar* las imágenes. Esta noción permite un lugar poético particular para cada uno de los autores expuestos. Se rastrea la naturaleza de su imaginación, de qué recursos se nutre para configurar esa casa del lenguaje y de la enunciación. También se explora la posibilidad que existe en la poesía de aproximarse a lo “intestimoneable”. Se usa como referente conceptual de apoyo las características a la noción de testimonio expuestas por Giorgio Agamben. Después de un ejercicio hermenéutico que centra su atención en los poemas, se identifica cómo la “poética de la violencia” ofrece una singularidad discursiva en relación a otros géneros literarios y expresiones artísticas que refresca el escenario de la crítica literaria. El poema reinventa el lenguaje desde una perspectiva única que puede nombrar lo innombrable. La poesía enuncia una postura crítica y estética capaz de estremecer al lector e invitarlo a transformar las ideas hegemónicas a partir de la esperanza y la memoria.

**Palabras clave:** Poesía, violencia, Colombia, memoria, imaginación poética, testimonio, arte, sociedad, política, lenguaje, pensamiento.

## Abstract

This study calls into question how Colombian poetry has addressed the issue of violence. Therefore, “a poetic of violence” is developed from the reading of a corpus of poetry precisely based on the books *País secreto*, by Juan Manuel Roca and *El canto de las moscas*, by María Mercedes Carranza. Analysis starts from the “poetic imagination”, which for Gaston Bachelard makes the *deformation* of images possible. This category shapes a singular poetic place for each one of the abovementioned authors. It is aimed to trace the nature of their imagination as well as the resources which it nourishes itself to configure that house of language and enunciation. It is also explored the possibility that lies in poetry to witness violence through the use of the characteristics of this notion presented by Giorgio Agamben as a supporting conceptual reference. After a hermeneutical exercise that draws attention to the poems, it is identified how the “poetic of violence” offers a discursive particularity in relation to other literary genres and artistic expressions, refreshing the stage of literary criticism. The poem reinvents language from a unique perspective permitting *to name the unnamable*. Poetry enunciates a critical and aesthetic posture capable of shaking the reader, inviting him to transform hegemonic ideas since hope and memory.

**Key words:** Poetry, violence, Colombia, memory, poetic imagination, witness, art, society, politics, language, thinking

## Contenido

	<b>Pág.</b>
<b>Resumen</b>	<b>II</b>
<b>Introducción: la violencia, ese puerto extraño</b>	<b>7</b>
<b>1. La imaginación, una casa para la violencia: <i>país secreto</i></b>	<b>17</b>
1.1 La imaginación ante el letargo	20
1.2 Monólogo: la voz de uno y de los otros	31
1.3 Pensar la poesía en tiempos sombríos	33
<b>2. <i>El canto de las moscas</i>: memoria poética de los acontecimientos</b>	<b>35</b>
2.1 La poesía: entre el silencio y el habla	42
2.2 Testimonio esencial: brevedad, masacres y desesperanza	45
<b>3. Hacia una poética de la violencia: imaginación y memoria de los hechos</b>	<b>54</b>
3.1 El arte y el mundo	56
3.2 Poética de la violencia: el lugar del poema	58
<b>Bibliografía</b>	<b>63</b>

## Introducción

### LA VIOLENCIA, ESE PUERTO EXTRAÑO

#### *Acercamiento a la poesía y su diálogo con la realidad colombiana*

La poesía colombiana tiene en su inventario múltiples voces que han hablado del país, sus historias y sus habitantes. Se encuentran diversidad de temas y referencias, por ejemplo: al paisaje, en la poesía de Aurelio Arturo; alusiones poéticas a la raza, como en el caso de Candelario Obeso o Amalia Lú Posso; desde el exilio interior o lo místico del poeta en Carlos Obregón o Sor Josefa del Castillo; hasta lo humano y visceral en la poética de Héctor Rojas Herazo. También, hay poetas que han indagado en la cosmovisión indígena, como, Anastasia Candre, Fredy Chikangana o Hugo Jamioy, o poetas que han ido tras el retrato metafórico de las ciudades como José Asunción Silva o Mario Rivero. En ese amplio recorrido que permite la poesía y a partir de los distintos detonantes de creación del poema, uno de los asuntos más pedregosos y del que no ha prescindido la literatura nacional, es la violencia<sup>1</sup>. Sobre dicha situación han existido distintas aproximaciones poéticas, que van desde alusiones directas hasta acercamientos con mayor carga metafórica. Para Juan Manuel Roca la poesía es “otro modo de pensar”. En el caso de los poetas colombianos, muchos de ellos entienden que, ante la injusticia y la barbarie, el olvido no es una posibilidad, y han adoptado esa otra forma de pensar, construyendo con ella una postura que, en ocasiones, es política, crítica y artística de su tiempo.

---

<sup>1</sup>El libro *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* editado por el CNMH en el 2013 reconoce que el contexto de la violencia se entiende no sólo como “una suma de hechos, víctimas o actores armados. La violencia es producto de acciones intencionales que se inscriben mayoritariamente en estrategias políticas y militares, y se asientan sobre complejas alianzas y dinámicas sociales”.

La tradición poética colombiana plantea continuos diálogos entre los mismos poetas y su entorno local y extranjero. A todo ello, se suma la búsqueda personal de cada poeta y su encuentro silencioso con la poesía, que como señala Eugenio Montejo: “cruza la tierra sola, / apoya su voz en el dolor del mundo / y nada pide / ni siquiera palabras.”<sup>2</sup>. Herederos de la tradición poética colombiana y conscientes del “problema fundamental de la poesía: el lenguaje” (Romero, 1985, p.24), María Mercedes Carranza<sup>3</sup> y Juan Manuel Roca<sup>4</sup> configuran una apuesta estética que a la vez que crea una voz poética personal, dialoga con su contexto político y social. A partir de estos dos autores imprescindibles de la literatura colombiana el presente trabajo indaga sobre la presencia de la violencia en la poesía, particularmente en los libros *País secreto* y *El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)* a la luz de *la imaginación poética* y la posibilidad que tiene el poema de ser testimonio poético.

Hablar de poesía que considera aspectos del contexto social es entrar en los terrenos movedizos de la historia, la memoria y la literatura. En el caso de la poesía colombiana, los poetas han habitado en medio de lo que Juan Manuel Roca llama distintas fases de la violencia: “la partidista, la guerrillera, la delincuencia común, la del terrorismo de Estado y sus eslabones paramilitares, la del narcotráfico... La masacre de hoy borra la masacre de ayer, pero anuncia la de mañana” (Roca, 2003, p.101). Contexto que no ha sido ajeno a los poetas colombianos, ya que como señala el poeta antioqueño: “El creador de poesía tendría que ser muy ciego para que todo ese entorno no se filtrara en su obra” (p.101).

Sobre el tratamiento de la violencia en la poesía colombiana, hay material suficiente para construir varias antologías y estudios críticos. Se encuentran, entre otros, los libros de Juan Carlos Galeano *La poesía de la violencia en Colombia* (1990) y *Polen y escopetas* (1997), que recogen aquel periodo de la violencia de finales de los años 40 hasta principios de los 60, caracterizado por la pugna entre Liberales y Conservadores. Galeano centra su atención en tres grandes subtemas derivados del conflicto bélico y la poesía escrita por aquella época:

---

<sup>2</sup>Poema “la poesía”

<sup>3</sup>Bogotá, 1945- 2003

<sup>4</sup>Medellín, 1946



la fecundación de la tierra a partir de las víctimas, la exaltación de los héroes a través de poemas “que consignan la épica de los jefes políticos y los enfrentamientos de los grupos de resistencia organizados alrededor de los caudillos” (Galeano, 1997, p.32) y la poesía nadaísta que para Galeano: “no encaja en la visión optimista y de aliento que ofrecen los poetas populares y aquellos del grupo de *Mito*” (p.33).

A manera de introducción, se presentan algunos poemas que sirven como referente y punto de partida. Los referentes no se basan en un tiempo específico. Sobre un conflicto como la violencia en Colombia se habrá escrito a lo largo de cien años o más, y hoy en día un poema de hace cincuenta nos puede resultar tan actual como uno reciente, o, en otras palabras, un autor de hace años podría estar más cercano a uno de ahora que los mismos de su generación. Miremos, por ejemplo, el caso de Emilia Ayarza que publica hacia 1956 ese poema monumental: “Testamento”, del que su “generación” *Mito* a duras penas rescató. Hoy Emilia Ayarza puede encontrar mayor recepción a su trabajo que hace cincuenta años, como lo señala el poeta Juan Manuel Roca en el prólogo a la antología *Solo el canto*. En este sentido es posible pensar en un contexto poético de la violencia transversal, que responda a preguntas de orden estético o comparado y transite por distintos momentos históricos.

En Colombia existen poemas memorables como “La llanura de Tuluá”, de Fernando Charry Lara, en el que la violencia ronda sobre dos cuerpos que de “lejos parecieron amarse”, pero que al final del poema aparecen como “cuerpos que son piedra, que son nada, / son cuerpos de mentira, mutilados, / de su suerte ignorantes, de su muerte” (Roca, 2007, p.43). También, el poema “Testamento” de Emilia Ayarza, en el que se hace una alusión sin eufemismos a esa patria atravesada por la violencia y la injusticia: “Colombia es tu patria. / Te la entrego / cabizbaja en las playas del Atlántico / y abierta y descarnada en la orilla del Pacífico. [...] Tu patria es el sitio de la sangre. / La señora del silencio calibre 32; / la patrona del desahucio y de la reja” (1957, Ayarza, p.109)

Otro ejemplo, que nos habla de esa aproximación de la violencia a partir del lenguaje poético, está en el poema “Segovia” de la poeta colombiana Camila Charry. El poema alude a la

masacre del 11 de noviembre de 1988 en este pueblo antioqueño, en el que murieron cerca de 43 personas en manos de un grupo paramilitar. El poema dice:

Los perros también se acercaron / pero el hedor los alejó, / a ellos que han aprendido a destilar  
de lo amargo / el amable vapor de la belleza. / El cuerpo ladeado se entregaba al abismo /  
suspendido de una rama sus pies se sacudían bellamente/ la cabeza inclinada hacia los ojos  
de sus padres / parecía vieja, aguerrida / en ese cuerpo hinchado y extraordinariamente joven.  
// Hueco el vientre dejaba ver la sangre seca que retenía/ los órganos / como una mueca  
generosa de la muerte. / Los padres se balanceaban abrazados/ tristísimos sobre sus propios  
pies; / bailaban al ritmo del cuerpo que pendía de la rama. (2015, Charry, p.29)

Camila Charry nos ofrece una representación desgarrada de la violencia, en la que a través de imágenes poéticas como: “Hueco el vientre dejaba ver la sangre seca que retenía / los órganos / como una mueca generosa de la muerte” sitúa al lector en el escenario de la barbarie, lo invita a la experiencia de la violencia y crea un testimonio poético de los acontecimientos. Sobre la posibilidad de la poesía de ser testigo poético y realizar un ejercicio de memoria se ahondará en un capítulo posterior. El sentimiento de las víctimas, del espectador y de la atrocidad quedan expuestos en este poema, que, en vez de elegir una forma más esperanzadora, nos enfrenta a la crudeza de los hechos con un tratamiento poético que espera un lector activo, que no pase tan pronto la hoja y realice un ejercicio de memoria en el que pueda confrontar la crueldad de la guerra.

Continuando con el recorrido por algunos referentes de la poesía colombiana, no se podría ignorar el valioso trabajo poético de la escritora tolimense Mery Yolanda Sánchez, quien merece todo un capítulo de análisis, pero que, por efectos de extensión del presente trabajo, se ha tenido que obviar. Sin embargo, no se quiere dejar de hacer mención a su poesía. La poesía de Sánchez tiene una consciente postura política y estética desde su primer libro *La ciudad que me habita* (1989) hasta lo último publicado, la antología XIII *Doble fondo* de la Biblioteca Libanense de Cultura (2017).

Mery Yolanda Sánchez recurre a la prosa poética, para dar cuenta a partir de su sensibilidad poética, de algunos elementos del contexto político en Colombia, sin llamar por su nombre a los actores de la guerra. De este modo, se asemeja a ese maravilloso cuento de Hernando Téllez “Espuma y nada más”, en el que víctimas y victimarios se develan magistralmente sin aludir a un grupo en particular y pueden ser los protagonistas de distintas geografías y épocas en un marco similar del conflicto. En el poema “Los otros”

No alcanzaron a sentir miedo. Cuando los cortaron el dolor llegó primero, la boca de la bota en la cara. Pronto el susurro de la sierra fue lejano. Un pajarito almorzó los pecados de las vísceras. / Sus sombras siguen y recogen los sombreros que atajó el viento. / Las mujeres orinan cualquier lugar. / Los niños se volvieron ancianos amarrados a los alambres de púa. / Tres territorios debajo de las carcajadas de los asesinos. / Y sus sombras también son perseguidas, señaladas y marcadas desde los pájaros metálicos, dueños del cielo. (Sánchez, 2010, p.30)

La poesía sin el recurso del panfleto, el lugar común o la descripción generosa de la novela, configura un escenario literario en el que el lector interpreta una imagen poética, se vincula emocionalmente y trasciende la mirada unívoca de la palabra. En el caso de “Los otros”, a partir de sentimientos e imágenes desoladoras. En este poema no se podría señalar con claridad quién es el protagonista más atroz en la guerra, en el escenario del conflicto bélico los dos bandos son victimarios, la atmósfera está embestida por un canto de “dolor”. El pájaro como guiño de vida, sobrevive y se alimenta de las “vísceras”, las mujeres al margen de los bandos de la guerra “orinan cualquier lugar”. El cielo se cubre de “pájaros metálicos”, y con esta última imagen se manifiestan las máquinas de la guerra que entran a suplir los seres naturales. El panorama no puede ser más cruento y evocador de la realidad de la violencia.

No obstante, la poesía de Sánchez no sólo se queda en ser cronista de los acontecimientos, también hace un llamado a la consciencia y propone una postura crítica en su poesía, ejemplo de ello lo vemos en el poema “Periódico viejo”

Cuando ya no importa / que los muertos se mojen / es fácil cubrirnos de la lluvia / con un periódico viejo / las manchas de las noticias / se deslizan por el cuello / dejando nombres propios en la piel. // Recorremos el invierno / atragantados con los mismos titulares / de ayer,

de mañana y cien años más / con un hombre inmóvil en cada semáforo / como última señal /  
que estamos cambiando de piel. (2010, p.68)

Este poema hace un llamado a los espectadores de la guerra, a esa manera en la que naturalizamos la violencia y nos mostramos indiferentes ante las continuas noticias de la atrocidad. La violencia también se presenta como un elemento de lo cotidiano. El poema no nos da respuestas, nos sugiere preguntas. La poeta nos presenta un escenario literario en el marco de un contexto político que exige un espectador que no sólo lea el poema, sino que ponga en movimiento sus ideas; un lector que abandone su zona de confort. La palabra como arma contra la indiferencia, la palabra en la desolación como semilla para que florezca otra historia aún bajo el libre albedrío del lector que puede o no vincularse emotivamente con el poema, cambiar o no de actitud.

Al igual que Fernando Charry Lara, Emilia Ayarza, Camila Charry y Mery Yolanda Sánchez, otros poetas han abordado la violencia en Colombia y este diálogo con su contexto social y político ha servido de detonante poético. En ese sentido, cabría la reflexión sobre ¿qué caracteriza a una poesía de contenido social que mantenga su valor estético?

Es preciso reconocer, como señala Guillermo Sucre en el caso de César Vallejo, que no se debe confundir la militancia política con la creación estética. Sucre resalta las palabras de Vallejo: “Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero, como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias, el controlar los alcances estéticos que puedan ocultarse en mis poemas” (Sucre, 1974, pp.151). Sucre explica: “el arte, para Vallejo es una actividad que ni la razón ni la voluntad pueden controlar todo; la aventura y el riesgo que él encierra superan la fuerza que pueda dirigirlo” (Sucre, 1974, pp.152). Estos aspectos destacan el doble trabajo que entraña la poesía desde dicha perspectiva; por una parte, enuncia una problemática con un acertado manejo del tema y, por otra, no descuida su trabajo estético. Además, el poema no es “un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio preconcebido de un credo o propaganda política” (Vallejo, 1973, p. 29). En su ser encarna la libertad, la honestidad y la verdadera conexión sensible con el asunto que nombra.

Sobre este último aspecto también reflexiona Roca, para quien, la poesía que aborda la violencia evidencia: “los tratos del lenguaje, de la imagen y el distanciamiento de la crónica roja” (Roca, 2003, pp.116). Además, añade: “la violencia en la poesía muchas veces está más bajo la piel del lenguaje, en las atmósferas y en los silencios, que, en los enunciados directos, propagandísticos, de quienes adhieren a la idea de ser boca de partido”. (p.116)

En el artículo “La crítica literaria frente a la relación entre poesía y violencia en Colombia: espacio de memoria u olvido” (Villegas, 2016), el autor cita las siguientes publicaciones, que han reflexionado sobre la violencia en la poesía colombiana: *Las palabras están en situación: un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960*, (1985), de Armando Romero; *Polen y escopeta: la poesía de la violencia en Colombia* (1997) de Juan Carlos Galeano; “La poesía colombiana frente al letargo” (2001) de Juan Manuel Roca, “Reflexiones sobre la poesía y la guerra” y “Poetizar, un crimen” ambos de Selnich Vivas Hurtado. A éstas sumaría: *La poesía política y social en Colombia* (1984) de Gonzalo España, *La poesía de la violencia en Colombia* (1991) de Juan Carlos Galeano y *La casa sin sosiego: la violencia y los poetas colombianos del siglo XX- antología* (2007) de Juan Manuel Roca.

A pesar de reconocer algunos estudios al respecto, son pocas las aproximaciones críticas a la poesía sobre la violencia en Colombia. Además, a la hora de hablar de la violencia, la mayoría de los acercamientos de los estudios se concentran en la enunciación de datos históricos y contextuales, sin una reflexión en la que predomine lo poético. Juan Esteban Villegas señala:

lo cierto, es que todos estos estudios se han negado a aceptar los múltiples rostros que esta última (la violencia) ha adquirido en nuestro territorio y sus habitantes. Víctimas de un tradicionalismo crítico abiertamente culturalista derivado en vulgar antropocentrismo y materialismo, la crítica poética actual, [...] se ha negado a aceptar los múltiples rostros / lenguajes que la violencia ha adquirido en nuestro territorio y sus habitantes. (Villegas, 2016, p 122)

Estos múltiples rostros y lenguajes a los que se refiere Villegas, son la principal preocupación del presente ensayo; revisar el lenguaje poético y las formas de enunciar la violencia a partir de la poesía. Para este ejercicio se ha seleccionado un corpus de poemas de los poetas **María**

**Mercedes Carranza** y **Juan Manuel Roca**, quienes han habitado el contexto de los últimos años de conflicto en Colombia. Particularmente, se hará un acercamiento a los libros *El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)*<sup>5</sup> y *País secreto*<sup>6</sup>. Cada uno de estos guarda una mirada crítica y estética a la hora de abordar dicha situación histórica - social del país desde la poesía. En este sentido, se trata aquí de explorar dos formas de abordar la violencia desde la poesía, una que da prioridad a la presencia de la imagen y otra que busca que el poema reviva en la memoria las escenas de la violencia como si se hubiese estado en el lugar donde sucedieron, como si se hubiese sido testigo de ella.

En los dos autores, como sucede con un grupo significativo de los poemas que tratan la violencia, se podrían evidenciar dichas características de lo poético. Roca y Carranza muestran la posibilidad del poema de la violencia de aludir a una posición política a través del lenguaje y los usos de la imaginación; así como, ofrecer al lector una *versión de los acontecimientos*, un testimonio de la violencia. No obstante, en cada autor se ve un énfasis distinto. En este sentido, podemos ver en la poesía de Juan Manuel Roca una mayor presencia de imágenes que transforman el escenario de la violencia, y en María Mercedes Carranza una intención por llevar al lector al escenario donde la violencia se ha dado para que tome la posición de testigo, de forma que el poema se guarde en la memoria como evidencia de lo ocurrido. De esta forma se halla en medio de “no dicho” y es capaz de nombrar “lo intestimoneable”.

En los dos libros particularmente en *País secreto* se comprende la “imaginación poética” como una posibilidad para construir una poesía que desde el lenguaje enfrente ese “letargo”<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup>Este libro fue publicado por primera vez en la edición CL de la revista Golpe de Dados integrada por una versión inicial de 18 poemas. Luego fue publicado en 1997 con los 24 poemas finales.

<sup>6</sup>Publicado en 1988.

<sup>7</sup>En el texto “la poesía colombiana frente al letargo” publicado en Cartografía memoria: ensayos en torno a la poesía”, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003, Juan Manuel Roca habla de una postura estética y política a través de la poesía en donde a partir del lenguaje poético se enfrenta el letargo literario e ideológico de un país.

al que él mismo se refiere. Roca a partir de múltiples juegos de la imaginación explora la imagen poética, el efecto enunciativo del monólogo y el diálogo intertextual. El autor antioqueño asume la noción de Octavio Paz que afirma que “cada imagen —o cada poema hecho de imágenes— contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos.” (Paz, 1986).

Además, en dicho acercamiento a la imaginación, también se tendrá presente la noción de Gastón Bachelard sobre la imaginación como la: “facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes” (Florían, Víctor, 2007, p.6). Bachelard le atribuye a la imaginación esa potestad que permite la “creación de alianzas insospechadas entre elementos que desacoplan lo real” (Martínez, 2012, p.62) a las que se refiere Enrique Rodríguez para el caso de José Lezama Lima. En Roca y Carranza aparece la imaginación como una posibilidad de explorar el lenguaje poético que sugiere y confronta su contexto político y literario.

De otro lado, partiendo de la idea de testimonio que plantea Giorgio Agamben como: el “sistema de las relaciones entre el dentro y el fuera de la *langue*, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir” (Agamben, 2012, p.152). Territorio que manifiesta una complejidad de lenguaje para el sujeto que testimonia; ya que participa de una subjetivación y desubjetivación, allí en este terreno del testimonio aparece la poesía como aquella capaz de nombrar desde esa imposibilidad que señala Agamben. A partir de esta condición que genera el poema de dar cuenta de lo intestimoneable se abordará el libro *El canto de las moscas* de María Mercedes Carranza, escudriñando en su *versión de los acontecimientos*. Carranza a través de la brevedad, las masacres, la muerte, la desesperanza y el silencio, nombra de manera particular un hecho, a la vez que el “yo poético” en su imaginación se despersonaliza para ser testigo ficcional y a partir la poesía expresar su propia sensibilidad y mirada sobre los acontecimientos.

La imaginación poética y la posibilidad de la poesía por hacer un ejercicio de memoria y evocar hechos de la violencia invitarán a un recorrido en el que se hará una lectura

hermenéutica, que desembocará en una reflexión sobre una poética de la violencia; esta se funda en la posibilidad de enunciar una postura política, de construir memoria, de realizar un ejercicio emancipador del discurso dominante, sin descuidar en ningún momento su posibilidad estética. Jorge Luis Borges cita a Emerson para afirmar que: “los razonamientos no convencen a nadie [...] pero cuando algo sólo es dicho o —mejor todavía— sugerido, nuestra imaginación lo acoge con una especie de hospitalidad” (Borges, 2001, p. 48). Es precisamente en ese territorio de lo sugerido en el que actúa la poesía, que, como enuncia Eduardo Chirinos en el prólogo al *El sol y la carne*<sup>8</sup> permite el misterio y la belleza aún en medio de la barbarie.

---

<sup>8</sup>Camila Charry (2015), Madrid: Editorial Torremozas.



## **1. La imaginación, una casa para la violencia:** *País secreto*

Juan Manuel Roca cuenta con una poesía rica en búsquedas y posibilidades que expanden el universo del lenguaje poético. Para el escritor colombiano la poesía nombra la “insatisfacción con la realidad” (Roca, 2003, p.187), y, en esta insatisfacción se percibe una posibilidad política y estética de hablar con su realidad. Basta acercarse a sus más de quince libros publicados para reconocer algunas de sus apuestas poéticas y temas, entre ellos: la particularidad en cuanto al tratamiento de la imagen, lo político, el monólogo y la posibilidad de dar voz a los otros, la continua reflexión sobre el oficio de la escritura, la pintura y el diálogo intertextual. Dichas posibilidades configuran en la obra poética de Roca “un tipo de movilidad espiritual, el tipo de la movilidad espiritual más grande, más vivaz, más viva” (Bachelard, 1950, p.10). Roca es consciente que en la imagen poética sucede una “toma de conciencia” la que en Gaston Bachelard es la posibilidad de una imagen de dar origen absoluto a un nivel avanzado de conciencia “una imagen poética puede ser el germen de un mundo, el germen de un universo imaginado ante las ensoñaciones de un poeta.” (Bachelard, 1998, p.10). Dicha característica en la poesía de Juan Manuel Roca amplía el espectro mismo del lenguaje y del discurso poético.

En el caso de los poemas que abordan la violencia es interesante ver cómo la imaginación permite enunciar este asunto de manera distinta a como lo podría contar la historia oficial u otro tipo de texto. En la introducción se decía que para Juan Manuel Roca “la violencia en la poesía muchas veces está bajo la piel del lenguaje” (Roca, 2003, p.116); dicho manejo metafórico, se encuentra de manera recurrente en su poesía. Por ejemplo, en el poema “Grabado”, se afirma: “el sonido de los becerros/ el sonido de los cencerros/ pueden sentirse

en el aire del grabado/ contando el pastoreo de paz/ de otras edades” (Roca, 1988, p.32). En estas líneas se describe cierta calma, se muestra un paisaje cotidiano, pastoril y pictórico, pero unos versos después el poema dice: “Pero aguzen la mirada: / detrás del matorral puede haber un cuerpo desplomándose / al disparo de furtivas ballestas”. La atrocidad de la violencia aparece de manera sutil, la atmósfera que se genera por el sonido de becerros y sus cencerros sugiere un aire de paz antes de la hecatombe. Al final el poema termina con una sentencia: “detrás de lo visible / siempre hay gotas de sangre” (p.32), que resume la naturaleza de lo violento y se nombra en lo sugestivo de la imagen.

En la poesía colombiana se encuentran múltiples poemas y libros que tienen un interés social y político. En el trabajo de Juan Manuel Roca se reconoce un sentir político general, incluso en los libros en los que en apariencia son otras las preocupaciones. En el libro *Temporada de estatuas* en el que el autor se refiere a elementos de la escultura como una alegoría, se destaca el sentido crítico y el sentir político de algunos de sus poemas. En el poema “Prueba de balística” se reconocen las referencias a personajes históricos como: Pio XII, Lincoln, George Washington, Gutemberg, Stalin y Bakunin. A través de ellas, el poeta manifiesta su inconformidad frente a las instituciones imperantes, particularmente frente a la iglesia y el Estado. Es pertinente destacar que el poema nos sitúa en el taller de un anarquista: “siendo un muchacho, un corredor de fondo / en las pistas del vacío, / entré a trabajar en el taller de un anarquista” (2015, p.18). Entre líneas se puede ver la filiación del poeta con la posición revolucionaria, que más allá de una posición política, también es una posición estética; cada poema en el taller del poeta anarquista es único y no está al servicio de ninguna institucionalidad o forma imperante. Al final el poema afirma “— ¿Y la de Bakunin, maestro? — le pregunté. / Bakunin no tiene estatua: no se esculpen los vientos”. El maestro del poeta no merece la trivialidad de una estatua, precisa una materia más etérea e intangible, y allí en ese lugar elevado posiciona Roca a la anarquía de su propio oficio.

Reconociendo dicha pulsión y apuesta estética del autor, este capítulo se concentra en indagar sobre las posibilidades de la imaginación, a la hora de enunciar la violencia, en especial en *País Secreto*. En este libro se evoca la situación de violencia, la mirada crítica del poeta sobre

su contexto social, lo político y lo emotivo, aparece desde el primero hasta el último de sus poemas.

Ante la amplia cartografía de la poesía sobre la violencia, son evidentes las distintas aproximaciones, que para efectos de un análisis estético no solo se limitan a lo temático, sino incluyen todas las formas y recursos de la sensibilidad poética y del lenguaje que alimentan el panorama literario. En el caso de la obra de Juan Manuel Roca se reconoce que, al ser un poeta que publica durante la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI, presenta una poesía que asume el verso libre como un lugar predominante, cada poema abraza su propio ritmo, extensión y juego de versificación. Roca es heredero de la poesía moderna, esa que para Hugo Friedrich en el caso de Rimbaud “es conscientemente explosiva”, en tanto que, más allá de hacer estallar la sintaxis, busca a través de lo poético mostrar diversas representaciones de la realidad, por eso, la poesía de Roca transita en un escenario abierto que no por ello abandona lo lírico.

Al reconocer los elementos que constituyen la poesía de Juan Manuel Roca es de vital importancia identificar el lugar que ocupa la imaginación, para Patricia Trujillo:

en la poesía de Juan Manuel Roca, la denominación de verdades incómodas es solo uno de los oficios de la imaginación [...]. La mayor parte de su obra celebra la imaginación como un poder de liberación y un poder visionario que proclama la existencia de un reino arcano y sagrado” (Trujillo, 2012, p.202).

Es interesante, en la aproximación que hace Trujillo, reconocer “los oficios de la imaginación” en el poeta, que sugiere la variedad de elementos de los que se nutre y el trabajo que demanda. Así como, su posibilidad de apertura a un reino sagrado. En este reino es posible el poema y adquiere su verdad.

Por lo anterior, es pertinente afirmar que la imaginación es un recurso que aprovecha el poeta colombiano en la elaboración del poema y desde el que se reconocen elementos estéticos relevantes de su poesía. En consecuencia, se identifican en Roca los siguientes recursos significativos de su poética, presentes en el libro *País Secreto*: 1) la preocupación por la

imagen, 2) la posibilidad de monologar “desde el otro, el uno y los demás” (Roca, 2005, pp.271) y 3) la reflexión sobre la poesía en tiempos sombríos.

## 1. 1. La imaginación ante el letargo

Juan Manuel Roca señala que la mejor poesía es “ese lugar donde viajamos en busca del imposible, de ballenas blancas arponeas por la imaginación” (2017, p.61). Y según Bachelard, el elemento estético por excelencia de esa *movilidad espiritual* es la imagen poética. También existen múltiples aproximaciones a la imagen poética en el *Arco y la lira* de Octavio Paz que reconoce que las imágenes en el poema:

descubren semejanzas entre los términos o elementos de que está hecha la realidad: son las comparaciones, según las definió Aristóteles. Otras acercan «realidades contrarias» y producen así una «nueva realidad», como dice Reverdy. Otras provocan una contradicción insuperable o un sinsentido absoluto, que delata el carácter irrisorio del mundo, del lenguaje o del hombre (a esta clase pertenecen los disparos del humor y, ya fuera del ámbito de la poesía, los chistes). Otras nos revelan la pluralidad e interdependencia de lo real. Hay, en fin, imágenes que realizan lo que parece ser una imposibilidad lógica tanto como lingüística: las nupcias de los contrarios. En todas ellas —apenas visible o realizado del todo— se observa el mismo proceso: la pluralidad de lo real se manifiesta o expresa como unidad última, sin que cada elemento pierda su singularidad esencial. Las plumas son piedras, sin dejar de ser plumas. El lenguaje, vuelto sobre sí mismo, dice lo que por naturaleza parecía escapársele. El decir poético dice lo indecible. (Paz, 1972, p.36).

Bajo esta perspectiva, la naturaleza de la imagen poética se particulariza en distintas formas como el símil, la metáfora, la alegoría, la paronomasia, el oxímoron, la hipérbole, etc.; es decir, integra en sí a esas formas retóricas, siempre y cuando, pese a sus diferencias preserven:

la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases. Cada imagen —o cada poema hecho de imágenes—

contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos. (p.36)

Por lo anterior, es importante en el reconocimiento de esta categoría estética, identificar en la lectura del poema las imágenes de manera individual y también en conjunto, ya que como afirma Paz habitan, y, por contrarias que sean, funcionan de manera armónica en el cuerpo del poema. La imagen no solo se alimenta de todos los recursos señalados, sino que también al ser una expresión de la imaginación se nutre del pensamiento y, de una especie de inteligencia poética que integra ingenio y eficacia.

La imagen es fundamental en la poesía de Juan Manuel Roca, ya que el poeta ofrece una multiplicidad de imágenes que junto a otros elementos estéticos nutren el poema y configuran su propia poética. En el caso de *País Secreto*, es pertinente identificar ese “ingenio” a través del cual se aproxima a su contexto social a partir de una “realidad poética”, así como la eficacia de cada imagen dentro del poema. En “Señal de cuervos”:

Al graznido escuchado al borde de la estrecha carretera  
cuando los rostros afilados de los hombres  
miran al cielo con ojos llenos de asombro,  
la noticia se propaga por ensalmo: la señal de los cuervos  
anuncia la nueva ola del terror  
los cuerpos otra vez bajando por el río  
la subienda de muertos a orillas  
del nuevo y rojo día.  
Alguien suelta sus pájaros oscuros  
desde las secretas cámaras del palacio” (2005, p.35)

El poema inicia con una imagen que a la vez que es visual, sugiere un sonido violento. El “graznido” abre abruptamente el poema. Por el título sabemos que no es un sonido que indique tranquilidad, por el contrario, muestra la presencia de los cuervos e irrumpe en la cotidianidad de los hombres como un mal presagio. En los tres primeros versos no existe una pausa sino hasta la tercera línea, en una suerte de encabalgamiento que por una parte propone

un ritmo de largo aliento que, después de la pausa de esta primera triada, vuelve a iniciar el pulso del poema hasta el octavo verso. Estos primeros versos largos contrastan con otros más cortos adelante y sugieren al lector una atmósfera de angustia que manifiesta el poeta, ante la presencia de una nueva “ola de terror”. El poeta es observador, da cuenta de una situación, el “yo” poético no se manifiesta de manera expresa, pero a través del ritmo del poema el lector percibe la zozobra que experimenta el autor.

La simbología de la violencia y la muerte está presente a lo largo de todo el poema desde la alusión de “cuervos” que para algunas culturas está asociado a la muerte, “el rojo día” y a manera de denuncia “los pájaros oscuros” que provienen de la “secretas cámara de palacio”. El poeta nombra al victimario, como algo “secreto” que es el artífice de las masacres y que tiene en sus manos el poder. “El palacio” donde se establecen las leyes, se tiene el poder político y se asume un responsable de la atrocidad. Estas claves permiten relacionar la violencia con el contexto político del país.

Otro elemento interesante es la imagen de los cuerpos que bajan por el río, que en el contexto de la violencia en Colombia constituye casi una referencia común. En este poema la función de la imaginación es la de *deformar* una imagen, que en el sentido de Bachelard consiste en tergiversar “las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras” (1950, p.9). Particularmente, en el caso del uso de la imagen de “la subienda de peces” ante los ojos del poeta, la palabra se *deforma* para dar un nuevo significado al presentarnos una “subienda de muertos”.

El manejo de la imagen en Roca, a la hora de abordar la violencia, es interesante porque, aunque las posibilidades de la imaginación son múltiples, en Juan Manuel Roca podemos encontrar toda una constelación de imágenes que se refieren a la violencia y que evidencian una *toma de conciencia*, entendida como se señaló anteriormente en Bachelard como la posibilidad de la imagen de dar origen a un nivel avanzado de conciencia. Además, este tratamiento poético permite plantear una postura crítica por parte del autor.

Otro poema relevante en el manejo de la imagen es “Parte de guerra”. Si en el anterior poema el poeta nos muestra una “señal” de la muerte, en éste, el poeta elige la forma de un “Parte”, un informe, para dar otro sentido al “parte” militar y proponer en cambio, haciendo uso de imágenes poéticas; un parte metafórico. Por lo tanto, otra intención poética y efecto en el lector porque crea una atmósfera épica. Los versos no tan largos y las debidas pausas dan cuenta de una enumeración de situaciones:

No doy parte de un caballo con crines de nieve,  
agitada nube por las calles del poema.  
Ni del arisco venado, sus ojos de miel y de tisana.  
La guerra, caballo muerto con jinetes de ceniza;  
hunde su negro hocico en los resquicios del sueño  
y en las calles cruza un viento en desbandada,  
un viento que huye de sí mismo, de sí mismo.  
Sucede que hay muerte en las voces de los vivos  
y un sabor de lejanía en la mirada.

En el poema también es interesante aproximarse a la naturaleza del “yo poético”, ¿Quién enuncia el “parte”? ¿Acaso un personaje inventado por Roca?, ¿una voz poética que se esconde a través de los juegos de la imaginación? Trujillo señala para el caso de la poesía de Roca: “el yo que descubre que solo es una colección de signos vacíos, un momento excepcional.” (2012, p.202). Nos enfrentamos, ante un poeta que encubre su “yo poético”, su naturaleza nos es difusa, entre soldado, autor o personaje de ficción. Prevalece lo que enuncia: “el parte” y la posición del poeta frente a lo que nombra.

Los tres primeros versos aluden a formas propias de la ensoñación del poeta, imágenes que se contrastan con la de un cuarto verso en la que el poeta da parte de “La guerra, caballo muerto con jinetes de ceniza”. El juego de las imágenes logra darle a la guerra una presencia que a la vez es solemne, en tanto expresión poética y que, por otra parte, enuncia la barbarie. Este elemento está presente como se señala en la introducción, puesto que se alude a la

barbarie a través de la belleza de las expresiones, algo que es posible en la poesía, como lo señala Eduardo Chirinos en el prólogo a *El sol y la carne*.

Al final de esta primera estrofa, leemos versos llenos de movilidad imaginativa, particularmente imágenes que producen un efecto sensorial en el lector, quien pasa de observar cómo hunde el caballo de la guerra su hocico en el sueño, a percibir el viento que huye de sí mismo. Luego irrumpen las voces de los vivos que se escuchan y cierra con una figura sinestésica que fusiona el sabor y la mirada. El poema finaliza así:

[...] Sucede que el odio es un tajo en el silencio de las calles  
y hay en la noche de los campos un árbol de puñales.  
Doy parte de vida, señales de humo en el desierto. (1988, p. 13- 14)

De la misma manera que se procede en el primer poema, al autor no le basta con la evocación de situaciones poéticas, es preciso dar cuenta de su perspectiva sobre la situación enunciada. Al final del poema el poeta da sentidos distintos al odio, al silencio de las calles y a los árboles. El paisaje, el espacio y la naturaleza ha sido transformado por la guerra. De esta forma, Roca crea una realidad a partir de la existente, propone un escenario de “realidades contradictorias” mediante la poesía en la que los elementos se *deforman* para mostrar una nueva experiencia poética causada por la guerra.

En *País secreto*, además, la noción de “país” tiene toda una recreación metafórica en la que el poeta crea un lugar imaginado en el que se habita, se tiene una nacionalidad, unos símbolos, una población y unas formas de gobierno, que podría asociarse con Colombia. Pero es un escenario íntimo imaginado, propio de su ensoñación, o una alegoría a un lugar foráneo, mítico e impreciso. Dicho escenario es un posible lugar poético desde el que se nombra la violencia.

En el poema “Una carta rumbo a Gales”, el poeta busca en el registro epistolar la forma para construir su poema, así como en el primer poema expuesto elige una “señal” y en el segundo



“un parte”. Cada una de estas formas le da una posibilidad distinta de enunciación, le permite un lugar particular de comunicación el escenario de la destrucción.

Me pregunta usted dulce señora  
qué veo en estos días a este lado del mar.  
Me habitan las calles de este país  
para usted desconocido,  
estas calles donde pasear es hacer un largo viaje por la llaga,  
donde ir a limpia luz  
es llenarse los ojos de vendas y murmullos.  
Me pregunta  
qué siento en estos días a este lado del mar.

Un alfileteo en el cuerpo,  
la luz de un frenocomio  
que llega serena a entibiar  
las más profundas heridas/ nacidas de un poblado de días incoloros.  
¿Y el sol?  
el sol, un viejo drogo que ha lamido esas heridas.  
Porque sabe usted, dulce señora,  
es este un país una confusión de calles y de heridas.

La entero a usted:  
aquí hay palmeras cantoras  
pero también hay hombres torturados.  
Aquí hay cielos absolutamente desnudos  
y mujeres encorvadas al pedal de la Singer  
que hubieran podido llegar en su loco pedaleo  
hasta Java y Burdeos.  
Hasta el Nepal y su pueblito de Gales,  
donde supongo que bebía sombras su querido Dylan Thomas.  
Las mujeres de este país son capaces  
de coserle un botón al viento,

de vestirlo de organista.

Aquí crecen la rabia y las orquídeas por parejo,  
no sospecha usted lo que es un país  
como un viejo animal conservado  
en los más valiosos alcoholes,  
no sospecha usted lo que es vivir  
entre lunas de ayer, muertos y despojos (p. 11- 12)

La carta tiene una destinataria que vive en un lugar bastante particular “Gales”, la tierra natal del poeta Dylan Thomas al que hace referencia, y sobre el que cuenta que “bebía sombras” como un guiño biográfico a la vida de Thomas que se conoce era alcohólico y que en el marco del poema sugiere cierta ensoñación con la adicción por lo oscuro o sombrío. El lugar dista totalmente del contexto colombiano. El uso de la palabra “señora”, remite a un trato con una mujer no muy cercana, cierto formalismo y distancia, probablemente una persona ausente de la realidad de país que enuncia el poeta, país que se manifiesta en el poema como una antítesis en la que convive lo bello y la barbarie.

Este poema tiene imágenes que crean la atmósfera de la violencia: los versos ponen de manifiesto no sólo la idea de país del poeta sino su estremecimiento y sentir. Para el poeta este es un país que duele y es un dolor cargado de impotencia, también es un país habitado por la cotidianeidad del dolor, parte del paisaje cotidiano del que el sol como “viejo drogo” reconoce sus heridas. Las dos primeras estrofas presentan la atmósfera de un país violento. De este modo, se evoca un lugar que al igual que en los poemas “Testamento” o “Carta al amado preguntando por Colombia” de Emilia Ayarza, se hace un retrato desgarrador que no evade el contexto bélico. El poeta no oculta la versión de los hechos, no quiere hablar de la Colombia ajena al conflicto con un paisaje natural exuberante, sino confrontar su situación violenta y la nombra bajo la mirada del poema como se evidencia en los siguientes versos: “porque sabe usted, dulce señora/ es este país una confusión de calles y de heridas/ la entero a usted: aquí hay palmeras cantoras/ pero también hay hombres torturados”.

En la tercera estrofa, el poeta se refiere a las víctimas de la violencia, a los hombres torturados y a las mujeres que esperan en el marco de la guerra y sueñan. En los tres primeros versos “La entero a usted:/ aquí hay palmeras cantoras/ pero también hay hombres torturados.” Es interesante la ironía, del cambio de una alusión del paisaje a las víctimas, como se señaló anteriormente a Roca no le interesa la descripción romántica de los paisajes del país, como se esperarían en alguien que le cuenta a una extranjera sobre los atractivos turísticos, Roca le cuenta sobre las víctimas, su descripción del país acude a enunciar una realidad política. También se destaca el lugar de las mujeres en el poema y el rol que han ocupado históricamente en el marco de la guerra. Ellas que esperan y hacen el luto, que pedalean de dolor y de ansiedad y que como en el poema de Wislawa Szymborska “después de la guerra” limpian y reconstruyen puentes. Esta alusión a las víctimas de la guerra no es casual. Es importante reconocer en la poética de Roca su filiación con los menos favorecidos:

La figura del poeta vagabundo, aliado a los desposeídos de su sociedad, le es cara a Juan Manuel Roca, pues una de las tareas de su obra, que ha cumplido consistentemente desde sus primeros libros, ha sido la de estar a favor de la parte del país que resiste contra la otra parte, que esgrime el poder y las armas. (Trujillo, 2012, p.201)

Finalmente, el poeta cierra con la siguiente estrofa: “Aquí crecen la rabia y las orquídeas por parejo, / no sospecha usted lo que es un país / como un viejo animal conservado / en los más valiosos alcoholes,/ no sospecha usted lo que es vivir / entre lunas de ayer, muertos y despojos”, aquí se manifiesta el sentimiento de rabia del poeta, en estos versos expresa su postura, el poeta es consciente del país que habita y no teme expresar su desconcierto.

Para seguir nombrando los paisajes que habitan el país de Juan Manuel Roca, se encuentra el poema “Lista negra”:

Hago la lista negra de mis dudas en medio de un país diezmado y no sé si las cartas que no llegan son violadas como el sueño o las mujeres... // (Al amanecer arrecia la lluvia y acaso la tormenta acalle disparos lejanos...) // No sé, exactamente, si algún hombre en mi país es buscado en la ciudad con la oculta lámpara de algún ladrón de sueños... // ( Alguien al borde de un abismo acaso inicie el retrato hablado de un ángel...) // Y cuando llega la noche o entro

al sueño como a un tren que me saca de un país oscuro, pienso si algún oculto guardián decidiera aplicarme la ley de fuga de los sueños... (p.15)

En este poema en el que se destaca la prosa poética, y los versos de largo aliento, las imágenes se construyen con palabras a las que el poeta les asigna otra connotación. Es decir, a elementos que suelen tener una interpretación dentro de lo bello como: “la lluvia”, “el sueño”, “un ángel” el autor les agrega en la conformación de la imagen, otras palabras que aluden a la barbarie como: “disparos”, “violadas”, “ladrón” y “abismo”, lo que da un giro al significado habitual de esos lugares. Este recurso estético pone en evidencia, una vez más, la relación barbarie - belleza. Además, este escenario de significados que abre el poema, cobra fuerza cuando el autor expresa no sólo una imagen bella *per se*, sino que muchas de las imágenes traen una visión de mundo del poeta en la que vemos una postura a través de la ironía, la crítica sobre su contexto o la denuncia, como por ejemplo, cuando el poeta señala: “Hago la lista negra de mis dudas en medio de un país diezmado y no sé si las cartas que no llegan son violadas como el sueño o las mujeres...” . .

Otro elemento representativo en el poema es el campo de significado que el poeta le atribuye al “sueño”. El sueño en singular, aparece en el poema como un lugar en el que es posible otra realidad, como un “tren que lo saca de un país oscuro”, un lugar esperanzador en relación a ese otro país “diezmado”. Por otra parte “los sueños” en plural aparece como ese conjunto de ensoñaciones que hace habitable una realidad atroz. En ese lugar del sueño es posible la poesía y Roca es consciente de ello. El poeta Rómulo Bustos Aguirre señala en “Observación hecha desde el hemisferio izquierdo del cerebro” que: “Es probable que Dios no exista / Esto en realidad carece de importancia / Más interesante es saber / que existe el hemisferio derecho del cerebro / cuya función es soñarlo”, este poema expresa con acierto el lugar del sueño que en los poetas no es algo insignificante, es el lugar de la imaginación, donde se crean posibilidades, y se construyen otras realidades mediante el lenguaje. Adicionalmente, en el breve ensayo “La poesía, un lugar en el que ocurren paisajes”, Roca cita a Valéry para decir que “el sueño ocupa en el poeta lo que se llama pensamiento en otros”, de modo que el mundo

onírico es un escenario en el que el poeta construye imágenes que configuran su poética y que son parte del oficio del pensamiento.

En el país, ese lugar imaginado, pero a la vez preciso, también es importante el espacio de la ciudad que muchas veces parece indiferente o ajeno a la problemática de la violencia. Por ejemplo, en el poema “Ciudad”:

Asombroso / es conocer a estos hombres / que ignoran que talar un árbol / puede perturbar a una estrella. / Asombroso/ este paisaje de neones y cloacas/ por donde cruzan los travestis / con pasos de geishas / y las trotonas admiran / a los comedores de ostras. / Asombroso / que entre estatuas de héroes / que nunca fueron a la guerra, / alguien calce el sueño/ y espere el nuevo día (p.37)

El poema tiene un tono irónico para describir la ciudad. En el poema este lugar es un escenario de la modernidad con “paisaje de neones y cloacas” que ocultan los espacios oscuros, los suburbios y donde se recrimina a las “estatuas de héroes que nunca fueron a la guerra”, cuestiona la facilidad con la que sus habitantes concilian el sueño, ajenos a la situación violenta de su país. En este poema el poeta advierte a aquellos que esperan el nuevo día con su incapacidad para mirar los falsos héroes de las estatuas y que no se estremecen por la guerra. El poema también alude al ambiente sombrío de las ciudades y la indiferencia de sus habitantes.

Aunque la mayoría de alusiones a este país imaginado y recreado por el poema está en el marco de la barbarie y la violencia, Roca no es un poeta pesimista. En medio de esa confrontación directa con la realidad, también habla de un “País secreto”:

Lo convoco, en la soledad que despliega azules alas lo convoco, país secreto donde no cruza el tren del desconsuelo ni se almacena la muerte en astilleros, donde no se otorgan plenos poderes a los muertos ni se escucha la falsa canción del satisfecho. // Lo convoco, país secreto, país del nuevo viento: un contrabando de sueños cruza todas las noches sus fronteras. (p. 63)

En este poema se invoca a un país secreto, donde no habite la violencia, en el que no reine la injusticia ni la indiferencia, un nuevo país, con un “nuevo viento”. Roca es consciente que en este país conviven la violencia y la poesía, y es la segunda la que puede crear el país del ensueño que abandone el desconsuelo y la tragedia de la violencia, aquella que inaugure *otra forma de pensar*. En Roca el lenguaje poético no es inocente, en la realización de una metáfora está implícito un acto de rebeldía ante el lenguaje denotativo, por ello surge “la poesía ante el letargo”. Para vencer una idea es preciso instaurar una nueva, para vencer la violencia la poesía puede gestar otro país desde el destierro de lo injusto y lo agresivo.

Sobre *País secreto*, Juan Carlos Galeano afirma que se destaca “no sólo su capacidad de servirnos de llanto y de conjuro ante la muerte, sino también su deseo de compartir cierto destino de esperanza” (Galeano, 1998). Sin embargo, más que esperanza, la poesía de Roca deja entrever que hay un tejido oculto que paralelamente a la violencia se va urdiendo, el de los sueños, el del poema, el de la imaginación, que se contrapone a la violencia. La idea de esperanza, incluye la de una espera, pero casi pasiva donde no se hace nada, se espera, pero en el poema, eso secreto ya está, el poema lo encubre. La esperanza que propone *País secreto* es una espera activa que exige acciones e ideas nuevas para el cambio.

Aunque el planteamiento de la poesía como agente de transformación social es relativo, en tanto es difícil medir su capacidad de intervenir en la realidad porque solo a los soñadores se les ocurriría cambiar el mundo con poemas, el mismo Juan Manuel Roca afirma:

sé que intentar cambiar la realidad con poesía es como intentar descarrilar un tren  
atravesándole una rosa en la carrilera. Una condena perpetua al fracaso. Pero también que es  
de verdaderos utopistas saber que todo arte es condena y que en la sola realización del poema  
está el premio, que realizarlo es su única y verdadera ganancia” (2003, p.205)

Vale la pena considerar en Roca una “inteligencia política”<sup>9</sup> que le permite leer el mundo a partir de una perspectiva crítica y acertada de lo político. En ella, la ganancia está en la

---

<sup>9</sup>Para Seamus Heaney “La poesía no es un arma, sino un elemento del mundo. Algunos poetas tienen una inteligencia política que les permite leer el mundo políticamente.” Consultado el 21 de mayo en: [http://sergiomansilla.com/revista/aula/lecturas/imagen/seamus\\_heaney.pdf](http://sergiomansilla.com/revista/aula/lecturas/imagen/seamus_heaney.pdf)

creación del poema y en la materialización de esa otra realidad que permite la poesía, en la que el poema tiene una voz capaz de crear un frente crítico ante la realidad.

## 1.2. Monólogo: la voz de uno y de los otros

Otra de las posibilidades imaginativas de Roca está en su tendencia a darle voz a personajes en sus poemas. Patricia Trujillo señala que:

En la poesía de Roca, Nadie, el eterno personaje literario, no tiene existencia verdadera. Su presencia es una ausencia, pero Nadie es uno y es todos. Muchos de sus poemas celebran esta ficción suprema, que tiene mayor presencia que la de cualquier otro hombre, pues se halla en ese espacio donde se logra una concentración particular de la existencia. (2012, p. 203)

Trujillo se refiere a *Las hipótesis de Nadie*, ese personaje que como señala Roca al final del poema “Biografía de Nadie”, “nos permite presumir que somos Alguien”. “Nadie” como señala Trujillo no tiene existencia verdadera, sin embargo, da cabida a los que enuncia el poeta. Roca acude a un juego entre su “yo poético” y los otros yo que imagina, una suerte de aproximación heterónima, para dar voz a otros en el poema. En el caso de *País secreto*, es evidente este recurso particularmente a través del monólogo.

El monólogo<sup>10</sup> permite escuchar distintas voces, ejercicio que el autor ha experimentado en múltiples poemas como en: “Monólogo de la bailarina”, en el que se evidencia el particular punto de vista de su personaje: “Ahora soy fuego. / Cuando vuelvo en mí, / y veo a los demás que son mi espejo, / Me asusto de saber que fui flor, / que fui cascada / que fui fuego” (2005, p.103). En estos versos el lector entra de inmediato en ese universo particular que el poeta crea a partir de la voz de una mujer. Además de esa posibilidad polifónica que permite el monólogo en Roca, en la que se establece un juego literario hecho de múltiples voces y personajes, va incluso más allá de voces “humanas”. Por ejemplo, en el poema “Monólogo

---

<sup>10</sup>Si se desea conocer más sobre el juego que plantea Juan Manuel Roca con el uso del monólogo se invita a la lectura de *Monólogos* (1994) en *Cantar de lejanía* (2007).

del polvo” o “Monólogo del cuerpo” en el que ya no se refiere a un personaje animado o humano, sino que amplía de esta manera las posibilidades propias del monólogo.

En el poema “Arenga de uno que no fue a la guerra” de *País secreto* se propone un tono íntimo, cercano al lector, una voz cotidiana, que, sin descuidar la elaboración de la imagen, sumerge al lector en la realidad de un personaje que habita el contexto de la violencia. El personaje del poema es un joven que no fue a la guerra, que no participa directamente en la guerra, pero no puede huir de ella, ya que ella circunda al mundo “desde Asiria hasta el Japón”. El poema avanza y nuevamente como en “Señal de cuervos” hay una sentencia crítica: “Nunca fui a la guerra, ni falta que me hace, / para ver la soldadesca lavando los blancos estandartes, y luego oírlos hablar de paz/ al pie de la legión de estatuas”. En estos últimos versos, nuevamente aparece esa posibilidad de cambiar la noción de “guerra”, de instaurar una nueva desde la poesía, al mostrar la guerra como un acto inútil y lo poco práctico de hablar de paz al pie de una “legión de estatuas”.

Otro poema en el que se evidencia el uso del monólogo o la voz de un personaje ficcional en primera persona es el poema “Arenga del viejo bardo”

No he perdido la palabra / en las tabernas de un país ruidoso. / Me dirán que he perdido la guerra/ en pequeñas batallas de cartón/ mientras el verdugo ha tajado voces/ coloreando su plateada guillotina. / Toda guerra es perdida, / aún para el guerrero no vencido. / Lejos de los salones del fasto / me detengo a las orillas de la noche: / he oído al noble animal del tiempo / piafando, sereno bajo la comba enlunada. / Lejos de las guerras simuladas/ mi boca que aún convoca al canto/ se empeña en loar los imposibles (p.84)

En este poema se destaca la figura del bardo, el viejo poeta que habla de su oficio, y en su voz el sentimiento de escritores que escriben en el marco de un conflicto social. Se muestra la palabra como sobreviviente a pesar del “ruidoso país”; el oficio del poeta como una labor aparente e inútil desde las “batallas de cartón” ante verdugos que silencian. El poema habla



de un viejo bardo que no pierde la esperanza, que sabe que su canto inspira y es posibilidad y por ello se “empeña en loar los imposibles”.

La variedad de recursos poéticos, en el marco del tema de la violencia, permite reconocer distintos puntos de vista y actores del conflicto. Es pertinente reconocer otros poemas de la tradición poética colombiana que han usado este recurso a la hora de hablar de la violencia, como en el caso de la poeta Mery Yolanda Sánchez. En el poema “La carta” de Sánchez

puedo darte las últimas noticias, / contarte cuántas curaciones / en la canción de la guerra. / Puedo mostrarte una luz fuerte / que cruza el medio día de los muertos, / pero no puedo hablarte del último / vestido de las mariposas, / y de esta necesidad de verte. (2010, p.56)

Se muestra una voz poética que enuncia desde el lugar de alguien que ha sido víctima del conflicto y padece una ausencia. Los distintos personajes que experimentan la violencia hacen que el tratamiento del tema sea aún más particular, y como reflexiona Juan Manuel Roca en “La poesía, una casa donde ocurren paisajes”, se hace evidente la poesía como un elemento que se resiste a la globalización, no hay un poema igual a otro, se habla desde una particularidad poética, una voz individual, una *toma de conciencia* única.

### 1.3. Pensar la poesía en tiempos sombríos

Un tercer aspecto en la aproximación a la obra de Juan Manuel Roca, es su reflexión continua sobre la poesía en el marco de lo social. En los ensayos de Juan Manuel Roca y en sus poemas ronda continuamente la pregunta de Hölderlin, “¿para qué la poesía en tiempos sombríos?”, ante lo que el mismo Roca dirá: “mejor cambiar, invertir la pregunta, y decir: ¿Para qué la poesía en tiempos que no sean de penuria? ¿Como simple adorno? ¿Como manierismo? ¿Como un mero esteticismo? De ser cierto que la poesía no tiene sentido en tiempos de penuria nunca se habría escrito, pues todos los tiempos del hombre han sido de penuria” (Roca, 2014). La posición de Roca en ello es clara, así como la invitación a hablar de la violencia, a no callar, a seguir escribiendo.

En el poema “Botellas de náufrago”, el autor considera el poema como un ejercicio inútil e incierto como el del náufrago al enviar mensajes en botellas. El poema se enfrenta a la indiferencia y al olvido, al azar de que alguien recupere su mensaje. Cuando afirma: “Pero he aquí que lanzo una botella y otra,/ y una última habitada por mis miedos./ en la pequeña habitación en donde vivo/ como Jonás en el vientre de un cetáceo/ van quedando pocas botellas del naufragio”, se confirma la invitación del poeta a seguir escribiendo, ya que, aún en las condiciones más precarias, el escritor debe hallar las palabras precisas, así el miedo enturbie su pluma, siempre debe perdurar ese decir: tarea obligatoria del poeta, ya que en algún momento le escuchará un lector atento.

Otra interesante alusión a la reflexión sobre la poesía se encuentra en el poema “Un hermoso país sin mapa”. En los versos: “sólo la poesía puede dar cuenta / de ese bello país desconocido, / ella tiene relaciones secretas con todas sus fronteras / y no es extraño verla intercambiando / con esa vagabunda nación sin mapa / vientos y voces de algún olvidado paraíso”, la figura del país desconocido se asemeja a la del país secreto y se reitera la idea del sueño como un lugar distinto a la realidad, en donde se teje otra posibilidad de país. El “país desconocido”, es un país del que sólo puede dar cuenta la poesía, como testigo y agente de transformación a partir de su palabra, como fuente primigenia del habla, capaz de nombrar todas las cosas, de manera particular.

Adicionalmente, es relevante el diálogo con la poesía a partir de una característica importante en la obra poética de Juan Manuel Roca, el diálogo intertextual, en el que el poeta se refiere a otras lecturas y autores, ampliando los recursos poéticos y la lectura del propio poema. En “Llega un viento” Roca hace un retrato del poeta turco Nazim Hikmet, los primeros versos señalan: “Hay un viento que llega de Turquía. / a Nazim Hikmet podían dividirle el paisaje, / fragmentarle el sol entre barrotes, / pero su alma, alada y libre, / volaba desde un rincón del calabozo / disfrazada de viento por las calles de Turquía.” (p.24). En este fragmento el autor se refiere al poeta turco en su condición de cautiverio, precisamente por escribir en “tiempos de penuria” y no silenciar su canto, porque su alma se mantuvo “alada y libre” ante la opresión política.

Este poema no sólo es un homenaje a Hikmet (en el que también se dialoga con René Char que se cita en el epígrafe del poema), sino que es un homenaje a la poesía misma y a la poesía de carácter político. Es su reivindicación como ejercicio necesario no solo para la literatura sino para historia misma. Basta recordar algunos poemas que han hecho historia como el “Epigrama contra Stalin” escrito por Osip Mandelestam que le costó la vida al poeta ruso; los poemas de Maiakovski, Pablo de Rokha, Javier Heraud, Pablo Neruda, Juan Gelman y muchos otros, que han atendido al llamado de la poesía, para, a partir de ella, enunciar su realidad social y política, ir a las entrañas de lo que nombra y producir en los lectores un estremecimiento y una nueva mirada sobre su realidad.

Finalmente, encontramos en la obra de Juan Manuel Roca, en particular en *País secreto* un interesante tratamiento del tema de la violencia que se caracteriza por lo que el mismo Roca llama “poder transformador de la poesía” que está en lo que queda “fuera de lo ya visto” (Roca, 2003, p.200). Roca afirma: “nunca antes la poesía y el poeta — y no hablo desde la ideología — tienen mayores estímulos para diferenciarse del país que no desean suyo” (Ibid. p.203). A partir de este lugar el autor crea su propio lugar de ensoñación, su país secreto.

Como se expuso, el autor recurre a diversas posibilidades del lenguaje, de su imaginación poética y se distancia del tono panfletario, por otra parte, presenta nuevos horizontes para la poesía. Roca atiende a aquel llamado de Bachelard en el que la “imaginación intenta un futuro. Es en primer lugar un factor de imprudencia que nos aleja de las pesadas estabilidades” (Bachelard, 1998, p.20). La poesía deconstruye estabilidades y ofrece una posibilidad estética y discursiva capaz de construir memoria, enunciar una posición crítica de su contexto e invitar a la esperanza.

## **2. *El canto de las moscas*: memoria poética de los acontecimientos**

En consonancia con la línea de la imaginación poética nos aproximamos a la obra de María Mercedes Carranza (1945 -2003), en particular a su libro *El canto de las moscas* (versión de los acontecimientos), en contraste a Juan Manuel Roca y *País Secreto*. Por una parte, encontramos que, para Juan Manuel Roca, ese universo del *imago*<sup>11</sup> está más cerca de fundar “otra” realidad, y por otra parte que, para María Mercedes Carranza está próximo a testimoniar “esta” realidad mediante la rememoración de los lugares donde han ocurrido hechos de barbarie. En Roca reconocemos imágenes que hablan de esperanza, que exploran el lenguaje poético e invitan a una revolución de ideas por vía de la imaginación. En Carranza nos encontramos a una poeta a la que la situación política le atravesó el cuerpo y que, pese a participar activamente de hechos que apuntaban a un cambio social, como lo fue su participación como constituyente de la Constitución de 1991, la desesperanza le ganó a su vida y a su obra. La poeta nos presenta en *El canto de las moscas*, sin descuidar los recursos poéticos ni los juegos de la imaginación, un panorama devastador como lo es la realidad de la violencia.

María Mercedes Carranza se apropia de un lenguaje cotidiano e íntimo para mostrar al lector un lugar poético que transita entre lo personal, vivencial y el país que habita, es desde allí que plantea su lugar de ensoñación e imaginación poética. Carranza se separa del manejo de la imagen que vimos con Juan Manuel Roca, la autora propone imágenes referidas a los

---

<sup>11</sup>En: “La poesía, una casa donde ocurren paisajes” Juan Manuel Roca habla sobre la posibilidad de ‘la creación de una realidad ‘otra’ por vías del *imago*”.

hechos de violencia, explora la experiencia autorreferencial y se apropia de un estilo de poesía confesional. Adicionalmente, para Fernando Garavito la escritura de Carranza “fue un persistente ejercicio contra el poder” (Garavito, 2014, pp. 3). En el ensayo “el logro de la palabra única en el *Canto de las moscas*” Sofía Kearns enfatiza en la cita de Garavito, y señala en María Mercedes Carranza la búsqueda de un lenguaje “esencialmente honesto, es decir, verdaderamente representativo de su subjetividad femenina (...) despojado de los clichés románticos y modernistas masculinos” (2014, p.98). Esta afirmación podría ser controversial a la hora de señalar en la poesía de Carranza una “subjetividad femenina”, ya que podría ser una afirmación un tanto errada en tanto la poesía de María Mercedes Carranza conversa con una tradición de poesía confesional, por ejemplo, con uno de los precursores que es el poeta norteamericano Robert Lowell. Este estilo poético de forma conversacional no es único de las poetas mujeres, aunque ha sido explorado de manera relevante por poetas como: Sylvia Plath y Anne Sexton. No obstante, lo que se considera pertinente de la lectura que hace Garavito y Kearns, es el reconocimiento de una poética distinta en la obra de María Mercedes Carranza, en comparación a la poesía “artificiosa” de los poetas de la generación “Piedra y Cielo” a la que perteneció su padre el poeta Eduardo Carranza, que, entre otras cosas, estaba conformada solo por hombres. En la poesía conversacional de María Mercedes Carranza se descubre una ruptura con la forma imperante de la generación de su padre a la que le preocupaba un tipo de metáfora estilizada, un tratamiento de los temas de forma clásica y una fuerte influencia de la tradición lírica española particularmente de Juan Ramón Jiménez. En esa medida, María Mercedes Carranza propone un lugar poético que se opone y que cuestiona los “clichés románticos” predominantes de la generación de su padre.

A diferencia de los poetas de “Piedra y Cielo”, en la obra de María Mercedes Carranza se reconoce desde el primero de sus libros hasta el último, un interés por temas sociales y políticos. *Vainas y otros poemas* escrito entre 1968 y 1972 inicia con el poema “Con usted y todos los demás”, en el que se identifica un lenguaje coloquial y la forma de una poesía conversacional propia de los poetas confesionales. Este tipo de exploración poética se caracteriza por apropiarse del lenguaje común y expresar de forma directa las emociones y pensamientos de la poeta. Los poetas que se inscriben en este registro se apropian de un lugar particular del lenguaje poético que con acierto van más allá de los lugares comunes. Este

tono representativo de la poesía de Carranza nos confronta con una realidad mucho más cercana y familiar.

En “Con usted y todos los demás” reconocemos un elemento recurrente en la poesía de Carranza y es el uso de la ironía para sentar una posición crítica. El destinatario de este poema es un “hombre” indiferente ante la situación del país, ese hombre es atravesado por un credo y un lugar de comodidad que no le afecta caminar entre “tanta miseria”. El poema inicia con una prócer de la patria: Pola Salavarría; a quien la autora retrata lagrimeando por “tanta muerte por la libertad” y, en este gesto simbólico, alude a la patria y el dolor que es solo perceptible por algunos habitantes. Carranza en el poema nos ofrece un lienzo de realidad, en sus palabras no existe un “país secreto”. La indiferencia, los hombres que van por las calles ausentes al país que habitan son un caso perdido. Es a partir de allí, de su mirada atenta sobre la realidad de la violencia, de la atmósfera de desesperanza y del sentimiento de pérdida que, con el corazón en la mano, Carranza nos presenta *El canto de las moscas*.

María Mercedes Carranza escribe: *Vainas y otros poemas* (1968 -1972), *Tengo miedo* (1976 – 1982), *Hola soledad* (1985 – 1987), *Maneras del desamor* (1990 -1992), *Ocarinas y caracoles de mar* (2002), pero en *El canto de las moscas* (versión de los acontecimientos) (1997) hay una preocupación en particular por dar cuenta de la violencia en Colombia y de algunos hechos históricos. A diferencia de otros poemas de Carranza que abordan la realidad política, como el poema “La patria”, Carranza en *El canto de las moscas*, sin dejar de lado su estilo “conversacional”, logra un laconismo, una economía del lenguaje que en su forma se presenta cercana al haikú y permite una mayor intromisión del silencio.

*El canto de las moscas* (versión de los acontecimientos) está conformado por 24 poemas, cada uno de ellos alude a una masacre en Colombia, la mayoría se refiere a hechos violentos entre 1989 y 1998. En “El canto de las moscas (versión de los acontecimientos): huella de la violencia ocultada contra el ser y el medio ambiente” publicado en la revista “Espiral” en el 2011, Beatriz Vanegas Athías hace una aproximación semiótica - discursiva, detallada de la conformación de cada uno de los poemas que integran el poemario, y que puede ser un

interesante punto de partida en la aproximación al libro de Carranza. Respecto a la particularidad de los poemas, destaca su brevedad en la que la mayoría de los versos no exceden las ocho sílabas y se forma de una estrofa. Para la lectura crítica Vanegas establece un análisis apoyado en tres niveles semióticos: el figurativo al que atribuye la superficie del discurso; el semionarrativo en el que se destaca lo concerniente al espacio - tiempo en el poemario, y finalmente un nivel axiológico. Además de los aspectos estructurales que señala Vanegas en su lectura, es interesante su mención de *El canto de las moscas* como un libro único en la historia de la poesía colombiana que además de su riqueza semiótica, comprende el poema “como único ser vivo que da cuenta de la ruptura de una sociedad degradada. El poema es la evidencia de la matanza social. Es el único poemario que en Colombia alude a la masacre como el método más brutal para sembrar el terror en un contorno” (2011, p.4). Es pertinente en esta aproximación, el señalamiento de Vanegas del poema como “único ser vivo”, le atribuye vitalidad en el marco inhóspito de la masacre. Dicha vitalidad es cuestionable, pero puede ser interpretada como la posibilidad de la poesía de hacerse un lugar en la memoria y no extinguirse con el hecho violento, dar de alguna manera un “testimonio poético”. También es válido el énfasis sobre la “masacre” que dentro de las formas de violencia en Colombia es una de las más atroces y descarnadas.

Por otra parte, en relación a este libro, el poeta Mario Rivero en el prólogo destaca su carácter de homenaje a Luis Carlos Galán a quien va dedicado y añade que es un poemario que:

certifica un momento ascendente en la poesía colombiana del fin de siglo. Pero además comporta un doloroso parte de guerra, por el que Carranza salva la distancia que va de la inenarrable conmoción social a la modulación de un sentimiento individual, en el que recoge, con sabiduría de construcción en la expresión esencial de hechos esenciales, diversos momentos de una anonadante experiencia. (Carranza, 1998, p.4)

Rivero invita a ver este libro como una propuesta en términos estilísticos de alta calidad literaria que representa un aporte a un momento ascendente de la poesía colombiana y que además, en consonancia con lo que pensamos, habla de esa dificultad de dar cuenta de ciertos acontecimientos y que Carranza de manera resuelta y sintética nos hace partícipes de éstos mediante su experiencia poética.

Con el fin de alimentar las aproximaciones críticas que se han realizado alrededor de este libro, en este capítulo se identificará el mundo poético que propone el libro, en el que la imaginación, como vimos anteriormente, permite una toma de conciencia, de *deformar imágenes* y, en particular, se mirará el *Canto de las moscas* como una posibilidad de concebir la poesía como una forma de estar presente en las circunstancias concretas de la violencia, de ser testigo poético. Integrar poesía y “testimonio poético” en un mismo escenario sugiere una interesante apuesta, que incluso para un sector de la crítica literaria parece incompatible.

En primera instancia, para la comprensión de esta relación, se toma como referente el libro *Poetry as Testimony Witnessing and Memory in Twentieth-century Poems* escrito por Antony Rowland y publicado en 2014 por la editorial Routledge en la ciudad de Nueva York. El trabajo de Rowland analiza poesía escrita en el marco del Holocausto, poemas de guerra, poesía de la clase trabajadora y poemas del 11 de septiembre como formas de testimonio. Su lectura se concentra sobre todo en poemas de Wilfred Owen, Tadeusz Borowski, Charlotte Delbo y Primo Levi. El estudio de Rowland permite ver cómo la poesía en distintos contextos históricos ha funcionado como una forma de establecer puentes con la realidad y crear un nuevo escenario interpretativo de los acontecimientos a partir del lenguaje poético. Rowland a partir de la poesía que se escribe después de Auschwitz invita a ampliar la comprensión del testimonio, particularmente en los discursos artísticos que exploran el trauma de la guerra.

Para Rowland el testimonio en la poesía significa un lugar único de expresión artística que ofrece una posibilidad de enunciación distinta de una “declaración testimonial” en el marco de un proceso legal, además añade que “la poesía testimonial es resistente a la proliferación del testimonio en la esfera pública. Tal escritura celebra una estética que puede rechazar las tentaciones de la mediación y su integración absoluta, defendiendo la autonomía de la voz lírica” (2014, p.15). La poesía como vimos en el caso de Juan Manuel Roca, tiene recursos del lenguaje únicos a la hora de dar cuenta de una realidad política. En el caso de María Mercedes Carranza se acude a hechos puntuales de la violencia en Colombia, su apuesta poética en esta *versión de los acontecimientos* entraría en el marco de lo testimonial creado por el poema. Este panorama implica la comprensión de un “testimonio poético” que a



diferencia de un “testimonio habitual” está supeditado a la naturaleza de la poesía. Es decir, su principal interés no es narrar fidedignamente un hecho, sino expresar a través del lenguaje poético una versión literaria de un acontecimiento, sujeta a las intenciones, emociones y afectaciones del “yo poético” que no necesariamente corresponde estrictamente a la realidad del contexto, sino más bien, a la realidad del poeta, a su ensoñación, que da palabras a lo “intestimoneable”. Este aspecto de lo “no dicho” genera una tensión entre el habla y el silencio que más adelante se desarrollará con la conceptualización de testimonio hecha por Giorgio Agamben.

Rowland afirma que dentro de los estudios del Holocausto los críticos se han centrado en el testimonio que ofrece la narrativa de escritores como Elie Wiesel y ha descuidado la poesía “lingüísticamente innovadora” de Raymond Federman. En el caso de la poesía colombiana descubrimos que no solo se ha ignorado la posibilidad de la poesía como testimonio desde la crítica literaria, sino que se han pasado por alto sus valiosos aportes en su aproximación a la violencia como situación que vive una nación. Rowland encuentra en el testimonio poético un lugar de “epifanía”, en el que el poeta “interrumpe el recuento de detalles históricos para reflexionar sobre su respuesta ambivalente a sus propias representaciones” (p.17).

*La versión de los acontecimientos* de Carranza se preocupa por dar cuenta de su realidad histórica, por ello, realiza una versión poética que, a diferencia de un testimonio habitual o judicial basado en la precisión de algunos hechos, está en el terreno de lo “no dicho”, lo intestimoneable. Además de ello, da cuenta de una sensibilidad poética ante la violencia, a través de recursos como: la brevedad, que en su laconismo se separa de la forma predominante de los poemas publicados en sus primeros libros y ofrece una posición estética sobre los eventos que nombra; la enunciación de las masacres, que confronta al lector con hechos históricos precisos para proponerle su “versión de los acontecimientos”; y, la atmósfera de desesperanza que refleja su propia sensibilidad y la de la época que atraviesa.

## 2.1. La poesía: entre el silencio y el habla

En *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo, Homo Sacer III*, Giorgio Agamben reflexiona sobre el hecho de dar testimonio sobre los acontecimientos vividos en Auschwitz durante la Segunda Guerra Mundial. Esta posición de testigo tiene, entre otras implicaciones, sacar a la luz una realidad aterradora. Como primera instancia, Agamben señala que todo testimonio incluye, como parte esencial, una laguna, que impide conocer la verdad entera, a no ser que sea mediante la voz de un “testigo integral”<sup>12</sup>. Para Agamben quienes dan testimonio indagan en esa laguna, en lo no dicho. Por otra parte, el autor señala que: “El testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene en su centro mismo, algo que es intestimoniable, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los ‘verdaderos’ testigos son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo” (Agamben, 2002, p.34).

Cada género literario le ha dado un tratamiento particular al tema de la violencia en Colombia, ya sea para retratar algunos hechos reales, ficcionalizarlos o crear metáforas con base en los acontecimientos. En este sentido, se podría pensar en la poesía como un lugar que enuncia desde lo metafórico y esencial, como posible testigo que da cuenta de lo “intestimoniable”, de lo que se le ha escapado a otros tipos de textos que se refieren a la violencia. Por ejemplo, en el poema “Segovia”<sup>13</sup> de Camila Charry parte de un retrato desgarrador de un joven, anónimo, víctima de la masacre, y el encuentro de sus padres con su cadáver, o el poema “Segovia” de María Mercedes Carranza que, nombra a la víctima Julio Daniel<sup>14</sup> y menciona de manera irónica que los versos del poeta son la risa del gato de Cheshire, en el aire de Segovia. En uno y otro caso las poetas aluden a una imagen, a una situación, que difiere de un informe de guerra o la noticia. Aquí, la forma de dar cuenta del

---

<sup>12</sup>Agamben recurre a las palabras de P. Levi para explicar el “testigo integral” como aquel que ha pasado hasta el final de un acontecimiento, esto implicaría que el hablante fuera una víctima que llegó a la última instancia de la atrocidad del campo, para ello la víctima tendría que volver de la muerte. También recurre a la figura del “musulmán” que es ese hombre que en vida renuncia a su humanidad, y que en su condición debe estar imposibilitado para dar testimonio.

<sup>13</sup>Ver poema completo en la introducción.

<sup>14</sup>Julio Daniel Chaparro poeta y periodista asesinado el 24 de abril de 1991 en Segovia.

acontecimiento, entra en el escenario de las cosas no dichas para llevar al lector al lugar de los hechos. Quien lee un poema de estos no puede evitar sentir la devastadora atmósfera de la violencia.

También es posible pensar en el valor del testimonio poético en un libro como el *Canto de las moscas*, por la cualidad que da Agamben al testimonio de subjetivarse y desubjetivarse. Para él “todo testimonio es un proceso o un campo de fuerzas recorrido sin cesar por corrientes de subjetivación y desubjetivación” (Agamben, 2002, p.127). Sobre este último aspecto el autor señala que:

El paso de la lengua al discurso es, si bien se mira, un acto paradójico, que implica, al mismo tiempo una subjetivación y una desubjetivación. Por una parte, el individuo psicossomático debe abolirse por entero y desubjetivarse en cuanto individuo real para pasar a ser el sujeto de la enunciación e identificarse en el puro *shifter* “yo”, absolutamente privado de cualquier sustancialidad y de cualquier contenido que no sea la mera referencia a la instancia de discurso. (p.122)

Para ejemplificar este aspecto de la subjevatización y desubjetivación, el autor habla sobre la poesía del siglo XX y particularmente la característica de desubjetivación, en la que se hace un “puro terreno de experimentación del Yo”. También cita al escritor Fernando Pessoa y sus juegos heterónimos. Agamben reconoce en Pessoa el individuo psicossomático que ejerce una desubjetivación radical a partir de la subjetivación de su heterónimo Alberto Caeiro. Agamben señala que en ese juego de heteronimia “Fernando Pessoa—que ha sobrevivido a su despersonalización y regresa a un sí mismo que es, y a la vez ya no es, el primer sujeto—comprende que debe reaccionar a su inexistencia como Alberto Caeiro, que debe responder de su desubjetivación” (p.126).

Agamben cita la figura de los heterónimos de Pessoa que para él son “una tendencia orgánica y constante a la despersonalización” (p.124). Esto hace pensar en el sujeto hablante del *Canto de las moscas*, que, si bien nos remite a la autora, también propone por el título, una despersonalización en la que se enuncia el canto a través de las moscas como si ellas fueran los testigos de lo ocurrido. En el poema “Necoclí” se dice: “Quizás / el próximo instante / de noche tarde o mañana / en Necoclí / se oirá nada más / el canto de las moscas” (Carranza,

2010, p.124). Podría considerarse a las moscas como las sobrevivientes, las “testigos integrales” que surgen de la imaginación poética de la autora y dan el “testimonio”, en tanto, han dado su versión del acontecimiento hasta dejarlo en la memoria en el momento posterior cuando el lector aparece. La autora es consciente de esa posibilidad e imposibilidad del habla de testimoniar, y asigna un sujeto hablante como “las moscas” en un juego de despersonalización del yo poético que como señala Agamben: “se testimonia sólo allí donde se da una imposibilidad de decir” (2002, Agamben, p. 158).

Para Agamben el poeta es el *auctor* por excelencia porque “puede ponerse en relación con la propia lengua en la situación de los que la han perdido” (p. 169) y luego afirma:

“la tesis de Hölderlin, según la cual ‘lo que queda, lo fundan los poetas’ no debe ser comprendida en el sentido trivial de que la obra de los poetas es algo que perdura y permanece en el tiempo. Significa más bien que la palabra poética es la que se sitúa siempre en posición de resto, y puede, de este modo testimoniar [...] Los poetas – los testigos- fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad o a la imposibilidad de hablar” (p.169).

En ese lugar de “resto” entre lo decible y lo indecible, están los poemas del *Canto de las moscas*, pues se alude a esa cualidad de la poesía que trabaja con lo que Martin Heidegger reconoce como esencial, la palabra originaria que funda, aquello a lo que Hugo Mujica llama “palabra inicial”, la poesía capaz de nombrar lo innombrable, existente antes de toda habla. Carranza es testigo, así como su poesía en tanto reconoce un acontecimiento, y para dar cuenta de ello crea “las moscas”, “testigos integrales” en el juego de la subjetivación y despersonalización que manifiestan lo intestimoniabile. En este juego de despersonalización del “yo poético”, se da cuenta de hechos, emociones, imágenes, nunca dichas frente a las masacres.

## 2.2. Testimonio esencial: brevedad, masacres y desesperanza

El “testimonio” es creado desde una visión poética de lo ocurrido, en esta *versión de los acontecimientos* es fruto de la imaginación creadora de la poeta en la que se aproxima a nombrar lo “intestimoneable”. Para ello se identifica como parte importante de su construcción: la brevedad, la enunciación de las masacres y la atmósfera desesperanzadora. En primera instancia, en relación a la brevedad, valdría la pena señalar las palabras de Juan Liscano quien afirma sobre *El canto de las moscas*:

“ese poder de síntesis suyo, ese decir en unas cuantas líneas los acontecimientos más profundos, es la poesía liberada de la literatura. [...] redime el poema breve de su chatura personalizada y ególatra. Alcanza otra dimensión del decir, dice lo no dicho en unas palabras, encerrando lo esencial si es que una esencia puede ser apresada” (Carranza, 2010, p.20)

Esta precisión y esencialidad a la que se refiere Liscano, se puede observar en un poema como: “Tamborales”: “Bajo / el siseo sedoso / del platanal / alguien / sueña que vivió” (p.126). El poema sin entrar en datos precisos del acontecimiento, se concentra en la imagen de un cuerpo que por la alusión al sueño no sabemos con certeza si está muerto o agoniza. La aliteración de la “s” en el segundo verso produce además un efecto sonoro que ubica al lector en medio de la naturaleza. La brevedad acá nos ofrece una imagen en la que el lector se puede detener y por un momento transportarse a ese lugar de los acontecimientos. Se trata de una enunciación del sueño que emerge en medio del paisaje e invita a pensar la vida como algo intangible, como un hecho del pasado que ahora sólo perdura en el recuerdo.

Para el poeta Mario Rivero en *El canto de las moscas* “Carranza sustrae arrancado, o meditadamente desprendiendo hasta la apropiación entrañable en forma poderosamente personal, estos fragmentos de espacio patrio hechos poemas.” (Carranza, 1998, p.5). Los poemas del *Canto de las moscas* de Carranza, nos recuerda de alguna manera al haiku, comparte con éste su brevedad, su evocación del presente y la descripción a través de imágenes de lo que es observado por el poeta, esos “fragmentos de espacio”. Sin embargo, en el ejercicio contemplativo María Mercedes Carranza no descubre la belleza natural sino el rostro y la atmósfera sensible de la barbarie, además la *versión de los acontecimientos*

carece del recurso de espiritualidad al que acuden los haikuistas, lejos de la meditación, Carranza se encuentra en el lugar de la ausencia y el despojo, sentimiento que se destaca en el panorama de las masacres.

La selección del poema breve no surge de manera arbitraria, por el contrario, es un ejercicio consciente con el lenguaje, nace de la pugna con las palabras, esas a las que en sus anteriores trabajos les ha dado rienda suelta. En el poema “sobran palabras” del libro *Tengo miedo* la poeta señala:

Por traidoras decidí hoy,  
martes 24 de junio,  
asesinar algunas palabras.  
Amistad queda condenada  
a la hoguera, por hereje;  
la horca conviene  
a Amor por ilegible;  
no estaría mal el garrote vil,  
por apóstata, para Solidaridad;  
la guillotina como el rayo,  
debe fulminar a Fraternidad;  
Libertad morirá  
lentamente y con dolor;  
la tortura es su destino;  
Igualdad merece la horca  
por ser prostituta  
del peor burdel;  
Esperanza ha muerto ya;  
Fe padecerá la cámara de gas;  
el suplicio de Tántalo, por inhumana,  
se lo dejo a la palabra Dios.  
Fusilaré sin piedad a Civilización  
por su barbarie;  
cicuta beberá Felicidad.

Queda la palabra Yo. Para esa,  
 por triste, por su atroz soledad,  
 decreto la peor de las penas:  
 vivirá conmigo hasta  
 el final. (p.73)

En este poema Carranza condena algunas palabras. Para ello usa una “capitalización”<sup>15</sup> que a la vez sugiere cierta personificación de las palabras. La selección de las palabras es muy pertinente en el desarrollo del poema, simbolizan valores que representan piedras fundacionales de los principios y anhelos humanos: Amistad, Amor, Solidaridad, Fraternidad, Libertad, Esperanza, Fe, Civilización. Los pilares de una sociedad políticamente ideal, de la revolución: *Liberté, égalité, fraternité*. Luego enuncia su argumento para acabar con cada una de ellas. Es evidente el sentimiento de abatimiento de la poeta, de desencanto y desesperanza. Es interesante el procedimiento que hace la poeta a la hora de enunciar su contexto externo. Sienta una postura crítica frente a la hipocresía, la barbarie, el egoísmo entre otros, y luego volver a ese “yo” poético aquel al que le decreta la “peor de las penas”. En este poema es evidente el lugar que ocupa el mundo exterior en la sensibilidad de la poeta, no es un exterior que se mira con distancia. Todo lo contrario. El mundo interior sensible de la poeta y el de su tiempo están íntimamente ligados.

“Sobran las palabras” hace parte de *Tengo miedo*, es el séptimo poema de la selección. El miedo que se inmiscuye en la cotidianeidad de los habitantes de un país en guerra, el miedo verdugo de la esperanza. Al final del poema la poeta descubre su sentir, en el país del miedo no hay otra elección a la tristeza y a vivir con un “yo” que padece de atroz soledad, como un enemigo que se refleja en el espejo. Así como en este poema condena las palabras, es interesante pensar en su *versión de los acontecimientos* como una depuración de estas palabras, que no son posibles ante la atrocidad de la guerra, de allí su laconismo y la tendencia de la voz poética a “suprimirse” para darle mayor espacio al silencio. Vale la pena destacar

---

<sup>15</sup> Recurso que se hizo famoso en poesía por la poeta Emily Dickinson. La norteamericana solía poner la inicial de ciertas palabras en mayúscula en sus poemas para darle alguna personificación o connotación particular.

que en el *Canto de las moscas* no aparece una sola de las palabras que en “sobran las palabras” la poeta “asesina”.

Darío Jaramillo Agudelo en el prólogo de la obra completa de Carranza dice sobre los 24 poemas *del Canto de las moscas* que: “la brevedad hace parte, a la vez, de un silencio cargado de estupor y de rabia y de la necesidad de dejar dicho el infierno que hemos inventado, tolerado, acallado, padecido...” (p.19). En la brevedad de los poemas descubrimos la capacidad poética de atrapar silencios, de capturar instantes del presente a la mejor manera del haikú. Los poemas del libro traducen el silencio, las moscas son los “testigos integrales” que nos hablan después de la muerte.

Liscano menciona la posibilidad de apresar o no una “esencia”. La poesía al ser partícipe de ese “resto” es capaz de dar cuenta de la palabra que se manifiesta como “esencia”. Martin Heidegger a partir de la poesía de Hölderlin, emprende la empresa de definir la esencia de la poesía y en las máximas que enuncia se destaca la segunda de ellas en la que afirma: “Para este fin se le dio al hombre el más peligroso de los bienes, la palabra, para que dé testimonio de lo que él es” (Heidegger, 2005, p. 37). En la poética de la violencia, se evidencia que el lenguaje “no se agota en que sea un simple medio de entendimiento” (p. 42) la metáfora y la imagen traspasan la realidad. Además, para Heidegger, poetizar resulta la más inocente de las ocupaciones, pero también es el “más peligroso de todos los bienes” (p. 40), en tanto que da la posibilidad de nombrar las cosas, de hacer mundo donde se nombra, y da la “garantía de que el hombre puede *ser* histórico” (p.42). En este ser histórico y en esta manera de fundar, la poética de la violencia de Carranza adquiere un tinte particular, ya que está en continuo diálogo con la realidad, el lenguaje y su contexto político.

A la hora de acercarnos al libro de Carranza, encontramos una poesía que sobrevuela los acontecimientos y muestra el rostro de lo que no queremos reconocer como especie, de lo que también somos, los poemas nos sitúan en el lugar de las masacres y a partir de lo “intestimoneable” desde el lugar de resto nos expone la mirada estética y emocional de la poeta en relación a los hechos históricos. Darío Jaramillo Agudelo encuentra en la poesía de



Carranza un escepticismo ante lo trascendental y señala que “los sentidos están demasiado abrumados de realidad” (2010, Carranza, p.12). María Mercedes Carranza reconoce la realidad de la violencia, y nombra sitios que encuentran un espacio representativo en la historia de Colombia por la atrocidad de los hechos que cada uno de ellos significa: Necoclí, Mapiripán, Tamborales, Dabeiba, Encimadas, Barrancabermeja, Tierralta, El Doncello, Segovia, Amaime, Vista Hermosa, Urbilla, Caldoso, Pore, Paujil, Sotavento, Ituango, Taraira, Miraflores, Cumbal y Soacha. Vale la pena señalar que en cada uno de estos lugares ocurrió una masacre en manos de protagonistas de la violencia: la guerrilla y los grupos paramilitares, la mayoría de hechos data a finales de los años noventa; muchas de estas acciones se llevaron consigo la vida de inocentes, líderes políticos y campesinos, trayendo consigo una gran ola de desplazamiento forzado y asesinatos.

Sin embargo, a la autora no le interesa hacer una crónica detallada de lo ocurrido, son las moscas que, desde su voz ficcional, de tercero y testigo, presentan una versión poética de los acontecimientos. Carranza a través de la poesía evoca una parte del hecho histórico, presta su mirada sobre un aspecto particular de cada masacre. En el poema “El Doncello” que alude a la masacre en manos de los paramilitares ocurrida en 1997, en la que un grupo del Frente Caquetá llegaron a un bar y dispararon indiscriminadamente hasta acabar con la vida de cinco personas, la poeta señala: “El asesino danza / la Danza de la Muerte. / A cada paso suyo / alguien cae / sobre su propia sombra.” (p.131). La imagen no puede ser más devastadora, incluso sin conocer a detalle el hecho histórico, el lector puede sentir la atmósfera de la muerte y la caída de los inocentes ante ese verdugo incontrolable.

El *Canto de las moscas* está dedicado a Luis Carlos Galán quien durante la campaña electoral fue asesinado el 18 de agosto de 1989. Se conoce que María Mercedes Carranza y Luis Carlos Galán fueron cercanos, es probable que este libro de alguna manera represente el dolor extendido de la poeta por la ausencia de su amigo. Se encuentra en dos poemas de Carranza una alusión directa a Galán, que reflejan el sentimiento de ausencia y pérdida. El primer poema es “18 de agosto de 1989” publicado en 1990, cuenta con siete estrofas e inicia con:

Este hombre va a morir  
hoy es el último día de sus años.

Amanece tras los cerros un sol frío:  
el amanecer nunca más alumbrará su carne.  
Como siempre, entre sus cuatro paredes  
desayuna, conversa, viste su traje;  
no piensa en el pasado, aún liviano y todo víspera,  
en los gestos, hechos y palabras de su vida  
que mañana serán distintos en el bronce y en los himnos,  
porque este hombre no sabe que hoy va a morir.

*En su corazón de piedra  
el asesino afila los cuchillos [...] (p.106)*

En este poema Carranza narra los últimos momentos de vida de Luis Carlos Galán. Inicia con el despertar: “Amanece tras los cerros un sol frío”, en el que con “el sol frío” presenta poco a poco una atmósfera lúgubre, por una parte, se concentra en detalles de la humanidad de Galán. Por otra parte, una voz poética distinta a la que enuncia la primera estrofa (aparece en forma de una dupla de versos), narra los sentimientos del asesino “su corazón de piedra”. De este poema en particular es interesante el detalle narrativo y cotidiano, así como los rasgos de Galán que difieren de su rol de político o su figura de poder. Carranza en este poema resalta a Galán en su humanidad. Algunas estrofas más adelante, se refiere a él: “[...] hoy es el último mediodía de sus años. / Con la frente en el abismo sin saberlo / estrecha manos, almuerza, pregunta la hora. / Sus pasos que ha dirigido otras veces al amor / y a asuntos más rutinarios como el olvido [...]” (p.107) Carranza fabula sobre los movimientos y la cotidianeidad de la víctima. En la última estrofa la poeta enuncia el dolor y la ira:

[...] Cae el cuerpo, cae la sangre, caen los sueños.  
Acaso este hombre entrevé como en duermevela  
que se ha desviado el curso de sus días,  
los azares, las batallas, las páginas que no fueron,  
acaso en un horizonte imposible recuerda

una cara o voz o música.

*Todas las lenguas de la tierra maldicen al asesino.* (p.108)

En contraste con esta descripción detallada que propone el poema “18 de agosto de 1989”, se encuentra el poema “Soacha” del *Canto de las moscas* que, desde otro enfoque del mismo acontecimiento dice: “Un pájaro/ negro husmea/ las sobras de la vida. / Puede ser Dios/ o el asesino: / da lo mismo ya” (p. 147). Dos miradas de un mismo acontecimiento, en un primer poema conduce por imágenes que narran la cotidianidad de la víctima hasta el momento de su muerte, así como la llegada de la violencia que sorprende abruptamente la cotidianidad de las víctimas. En un segundo poema, se sitúa en el instante posterior de la masacre. En los dos poemas hay un sentimiento de tristeza e indignación, pero en el segundo por la brevedad la poeta centra su atención en el instante después de la muerte de Galán, en el que el pájaro busca inútilmente alguna señal de vida. Luego Carranza siente una posición desesperanzadora y afirma: “Puede ser Dios/ o el asesino:/ da lo mismo ya”. El poema pese a lo breve, tiene dos partes de enunciación, una primera en la que construye una imagen visual y emotiva de la escena y una segunda en la que el “yo poético” expresa en actitud nihilista la desesperanza.

La poética de Carranza se interesa por mostrar en *El canto de las moscas* el paisaje desgarrador de la violencia, la angustia, la desesperanza e impotencia que experimenta la poeta frente a las masacres. La atmósfera mortuoria está presente en muchos de los poemas y cada uno ofrece a través de la imaginación poética una imagen particular de la muerte. El “yo poético” se oculta y en un ejercicio de despersonalización son las moscas las que dan cuenta de las masacres, de fragmentos e instantes precisos de los acontecimientos. Haciendo uso de la metáfora en “Cumbal” se habla de la muerte que llega “en bluyines y con la cara pintada”, en “Pore”: “pasa de mano en mano” y es “carne de tierra”. En la primera imagen el lector puede encontrar cierta personificación; la muerte humanizada en bluyines, en contraste, a los versos de “Pore” que sugiere a la muerte, como el pan de cada día, inmiscuida en lo cotidiano, que pasa de mano en mano y está en la “carne de la tierra” posiblemente aludiendo a los cadáveres de la masacre. En “Sotavento” la muerte no es humanizada, esta vez, se presenta como las nubes y en el “Doncello” es una danza. Las imágenes que Carranza

alude a la muerte cambian de naturaleza en cada poema, en ocasiones más cercano a lo humano, a veces a una entidad etérea, intangible, que no por ello es menos desesperanzadora. En estos poemas la poesía es testigo y da cuenta de los acontecimientos con nombre propio en un ejercicio de memoria poética, al que le interesa, más allá de los hechos históricos, la atmósfera sensible de una parte del acontecimiento en el marco de lo “intestimoneable”.

A diferencia de los juegos de la imaginación poética de Roca, María Mercedes Carranza con el lenguaje poético atraviesa la piel de las masacres, de los hechos históricos y pone al lector como observador, lo sitúa en un instante preciso del acontecimiento. Sin embargo, el lector queda impotente ante esa realidad que observa, la poeta no le ofrece una salida o una fuga a la devastadora imagen que construye. Es el caso del poema “Ituango”: “El viento / ríe en las mandíbulas / de los muertos. / En Ituango, / el cadáver de la risa”. El espectador participa de la atmósfera que le ofrece el poema sin lugar a una salida hacia la esperanza, Ituango desde la mirada de Carranza es una radiografía ruinosa de la muerte. En este poema también es pertinente el juego y la ironía cuando enuncia que: el viento “ríe” y señala el “cadáver de la risa” en el que se ha convertido Ituango.

La sensación de desesperanza es una constante en muchos de los poemas de Carranza, como en el poema “Sobran palabras” cuando señala “Esperanza ha muerto ya”. Desesperanza que tiene distintos rostros a lo largo de sus poemas y que vemos presente en su poema “Tengo miedo”

Mírame: en mí habita el miedo.

Tras estos ojos serenos, en este cuerpo que ama: el miedo.

El miedo al amanecer porque inevitable el sol saldrá y he de verlo,  
cuando atardece porque puede no salir mañana.

Vigilo los ruidos misteriosos de esta casa que se derrumba,  
ya los fantasmas, las sombras me cercan y tengo miedo.

Procuro dormir con la luz encendida  
y me hago como puedo lanzas, corazas, ilusiones.

Pero basta quizá sólo una mancha en el mantel  
para que de nuevo se adueñe de mí el espanto.

Nada me calma ni sosiega:  
ni esta palabra inútil, ni esta pasión de amor,  
ni el espejo donde veo ya mi rostro muerto.  
Oídmelo bien, lo digo a gritos: tengo miedo. (p.66)

La sensación del miedo circunda el espacio íntimo y personal de la poeta, esa fuerza la lleva al final a afirmar que nada la calma ni le da sosiego; ni la escritura, ni el amor, ni sí misma. María Mercedes Carranza se declara muerta. Carranza es una poeta a la que la patria le atravesó el cuerpo, su país y su alma están permeados por la desesperanza. Quizá *El canto de las moscas* es la cúspide de ese sentimiento que desde la brevedad resulta contundente, ya decía Juan Liscano que “su trabajo poético vale por mil páginas de versificación” (p.20).

Carranza con las distintas imágenes y atmósferas poéticas que presenta en *El canto de las moscas* invita a sus lectores a desnaturalizar el evento violento. A diferencia de la imaginación de Roca que moviliza a actuar a partir de la esperanza, Carranza no deja lugar a un horizonte menos cruento. El poema de Carranza se encamina por la línea de la memoria, el decurso poético de la violencia se despliega con la poeta hacia un escenario de lo devastado, tal vez, con el interés de poder encontrar una forma, para que el lector no siga intacto ni indiferente ante la atrocidad de la violencia. Su laconismo, la enunciación directa de la masacre y la atmósfera desesperanzadora son una fuerte apuesta desde el lenguaje y la conciencia creadora para nombrar lo innombrable y dar testimonio de ello.

### **3. Hacia una poética de la violencia: imaginación y memoria de los hechos**

Iván Padilla Chasing señala que: “la presencia endémica de la violencia en la historia colombiana permite afirmar que, en el siglo XX en particular, no existe escritor o artista que no haya vivido directa o indirectamente los efectos de la violencia” (2012, p.12). Hecho que ha permitido que, desde las distintas disciplinas e incluso dentro de los mismos géneros literarios, el contexto de la violencia haya sido expuesto estéticamente de distintas maneras. Sobre ello, es pertinente mencionar el uso y tratamiento que le han dado los artistas a esta categoría de la violencia, Padilla señala que:

La literatura, las artes escénicas, plásticas y visuales han ido registrando las transformaciones no tanto de las técnicas y extravagancias de las atrocidades ejecutadas por los victimarios o la impotencia de las víctimas, sino también el estado moral y existencial, la indiferencia, la apatía o la desesperanza de un pueblo que poco a poco ha ido adaptándose a las dinámicas de la violencia (p.13)

Es interesante este llamado a identificar en las manifestaciones artísticas el “estado moral y existencial”, el arte toma distancia de los hechos noticiosos, para dar cuenta de cómo esta categoría se ha inmiscuido en el alma y época de quienes la han vivido o presenciado. En el teatro se podría pensar en una obra como “La siempre viva”, de Miguel Torres, que retrata la historia a partir del lado de las víctimas, refiere un hecho histórico, la toma del palacio de justicia en 1985; se basa en hechos reales y mediante los diálogos y la radio, nos sitúa en la experiencia desgarradora de una familia que enfrenta la desaparición de su hija. En contraste, está una obra como “Labio de liebre” de Fabio Rubiano, que nos ubica en el lugar de las

víctimas y del victimario, y nos plantea situaciones que ponen en conflicto a los espectadores: plantea paradojas morales; indaga por la capacidad que tenemos de perdonar actos atroces, y evidencia, desde el juego teatral, la risa y la naturalización que tenemos frente a la violencia. Acá los actores, la música, los diálogos, el escenario, proponen con la puesta en escena una manera particular de enunciar la violencia de distintas perspectivas.

Por otra parte, la narrativa, particularmente la novela se ha convertido en cronista y ajedrecista, frente a los hechos históricos, para construir distintas atmósferas literarias. Una novela excepcional en la construcción de la atmósfera de la violencia es *Los ejércitos* de Evelio Rosero, quien poco a poco nos sumerge en la cotidianidad del personaje hasta ser, como en la vida real, sacudidos por la violencia. La novela en Colombia cuenta con múltiples libros que dan cuenta de acontecimientos sociales y políticos. Desde la prosa extendida y de detalle en la construcción de personajes y situaciones, hasta novelas que rompen ciertos esquemas formales como *El atajo*, de Mery Yolanda Sánchez, en la que se mezcla el lenguaje poético y narrativo para mostrar el recorrido de una promotora de lectura por las venas de un país en el que la violencia circunda y abrumba.

En este contexto de la producción literaria, la poesía también ha generado un registro propio de enunciación en el que, a través del lenguaje, configura una manera particular de retratar el contexto bélico en Colombia. A partir de este registro del poema a la hora de hablar sobre la violencia, se propone pensar en una poética de la violencia, que como se vio con Juan Manuel Roca y María Mercedes Carranza, a partir de la imaginación y la posibilidad de nombrar lo intestimoniable, permite un discurso particular en relación a otros géneros literarios.

Al inicio de este ensayo se habla de la dificultad que entraña el poema “comprometido” o que aborda temas sociales y políticos por la doble tarea que requiere: la estética y la ideológica. Para entender ese marco en el que el poema milita a través de las formas y las ideas, es importante entender la literatura dentro de un campo más amplio, el del arte; esto permite crear un punto de partida, para luego desarrollar la idea de una poética de la violencia que nos debe una posibilidad propia del lenguaje poético, a la hora de hablar sobre lo “tantas veces dicho”.

### 3.1. El arte y el mundo

Para hablar de arte, es preciso reconocer, como señala Jacques Rancière, que no existe un arte en general, así como “no hay conductas o sentimientos estéticos en general” (Rancière, 2011, p.15). En el campo del arte no todo ejercicio de representación artística puede ser llamado arte; según Rancière, debe haber una forma de hacer y de ser digna de llamarle así. Para Rancière, además, el arte cumple una “función comunitaria” en la que se construye un espacio específico, “una forma inédita de división del mundo común” (p.15). Aquellas formas nuevas de circulación de la palabra que para Rancière “determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible” (2008, p.65).

En ese escenario específico que ofrece el arte se inscribe un discurso emancipador, en el que cada una de sus manifestaciones artísticas proponen un decir único. Tanto María Mercedes Carranza como Juan Manuel Roca le apuntan a un espectador o lector emancipado, ese que para Rancière asume una posición activa frente a la obra de arte, que no se queda en la contemplación pasiva; reconstruye, reconfigura “observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otro tipo de lugares, compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante” (p.20). Los espectadores emancipados son “intérpretes activos, que elaboran su propia traducción” (p.28). Este lector emancipado es posible en Carranza a través de la mirada de las moscas que ofrecen un lugar particular para la memoria y la imagen poética de Roca que permite e invita a la comprensión del mundo a partir de *otra* realidad.

Estas formas particulares del arte para nombrar tienen una correspondencia con el escenario social, con el mundo, ya que como coinciden Chantal Mouffe y Brian Holmes “el arte puede ofrecer una oportunidad para que la sociedad reflexione colectivamente sobre las figuras imaginarias de las que depende para su propia coherencia y auto comprensión” (Mouffe, 2014, p.95).

Mouffe va un poco más allá, al proponer en el arte una forma de resistencia que se inscribe en el contexto de las luchas contrahegemónicas, “el sentido común puede ser transformado



mediante intervenciones contrahegemónicas, y es aquí donde las prácticas culturales y artísticas desempeñar un papel decisivo” (p.97). Mouffe le atribuye al arte una categoría política, en tanto aporta en el mantenimiento de un orden simbólico dado o en su desafío. Además, menciona que el arte crítico es aquel que “hace visible aquello que el consenso dominante tiende a ocultar y borrar, en dar voz a todos aquellos que son silenciados dentro del marco de la hegemonía existente” (p.99).

La literatura dentro de este marco del decir, al dar voz a los que no la tienen, al mostrar otras perspectivas de la historia oficial, entre otras posibilidades, se manifiesta como una obra de arte crítica. Aunque parece una utopía inalcanzable, como señala Mouffe, para que la obra de arte tenga una repercusión real en el actuar y sentir de una sociedad, se deben sumar muchas fuerzas o como ella lo llama diversos “niveles de lucha”. Sin embargo, en el campo del arte y de sus múltiples manifestaciones existen variadas obras que han logrado conmover y movilizar cosas relevantes en un círculo social. Un ejemplo de la fuerza de transformación artística, según Mouffe, es el caso de la obra Skoghall Konstall de Alfredo Jaar.

Para Mouffe “El arte puede contribuir al surgimiento de una necesidad, a que tomemos conciencia de que algo falta en nuestras vidas, despertando así en nosotros un deseo de cambio” (p.102) Para explicar mejor esta idea, la filósofa cita la obra de Alfredo Jaar en la que él hace una intervención artística y construye un museo de arte en un lugar donde no había museo y luego de la inauguración y la exposición de algunas obras, quema frente a los ojos de todos el museo hecho de papel y de madera, tomando las debidas precauciones técnicas. Jaar, de esta manera, creó la necesidad, movilizó a dicha comunidad, que luego de hacerse consciente de aquello que les faltaba, luego de siete años buscaron a Jaar para diseñar y construir la sede permanente.

En una entrevista concedida al programa “Belleza Nueva” de la televisión chilena Alfredo Jaar dice:

yo creo que el arte crea modelos, no los cambia de forma concreta, de forma inmediata, pero sí se crean modelos de pensar, modelos de vida y esos modelos se comparten con la audiencia y esa audiencia que entra en ese nuevo modelo que uno le ofrece, tal vez, recoja algo y tal vez, lo aplique en su propia vida

Sin duda, en esa posibilidad de crear modelos entra la literatura y de manera particular la poesía en la que imagen, testimonio y pensamiento, configuran una posibilidad discursiva de hablar de su tiempo, de producir una emoción y de sugerirle algo nuevo al lector. Ya lo decía de mejor manera Juan Manuel Roca al afirmar que la poesía es otra forma de pensar. Como vimos en el caso de Roca a través de los poemas de *País secreto*, el autor presta la imaginación poética para nombrar su posición crítica y política, para mostrarle al lector otra realidad en la que es posible la esperanza. En contraste, María Mercedes Carranza en *El canto de las moscas* da cuenta de unos acontecimientos atravesados por la muerte y la desesperanza, quizá en una invitación a no pasar de largo frente a la atrocidad de la Guerra, a Carranza le preocupa la memoria en un país que tiende a olvidarlo todo.

### 3.2 Poética de la violencia: el lugar del poema

Una vez reconocemos en la literatura su posibilidad desde la estética, de ser arte, y de tener una visión política, se pueden precisar las formas de las que hace uso el discurso poético para nombrar la violencia, o para construir una “poética de la violencia”. Paul Valéry entiende la “Poética”, no sólo como lo que él llama prescripciones molestas y caducas, que sería: “toda exposición o recopilación de reglas, de convenciones o de pretextos relativos a la composición de poemas” (Valéry, 1990, p.106), sino que la concibe como un *hacer* encargado de *las obras del espíritu*. Obras que a su vez sólo existen en el *acto*, dicho de otro modo: “*la acción que hace que la cosa hecha*” (p.109). Dentro del panorama del *hacer*, Valéry usa una analogía mediante el uso de los términos de la economía, para acercarse al dominio del espíritu creador. De esta manera, ubica al *productor* como creador o artífice, el *producto* como la obra, el lector como *consumidor*, y a ello se suma la idea de *valor*, que en el territorio de lo literario concierne a un valor espiritual.

A partir de esta imagen del poeta como creador o *productor*, Valéry encuentra una relación que le permite, no sólo hablar de esa “Poética”, del artífice, sino de aquellas *obras del espíritu* o “productos”. La analogía, imagen y metáfora que usa para ello, es la figura del arquitecto. El arquitecto como el poeta hace un uso de materiales, a partir de ellos construye, edifica una obra particular de la que son partícipes los espectadores. De igual forma, el poeta escribe su obra, con el material del lenguaje, que no es un conjunto de palabras de uso coloquial. El poeta como el arquitecto está en la capacidad de transformar los propios materiales, para dar vida a obras imaginadas.

En este escenario de las obras que crea el arquitecto Valéry señala en su libro *Eupalinos o el Arquitecto*, que estas obras pueden ser mudas o pueden hablar o cantar. La posibilidad que tiene el poema de entrar en una de dichas nociones parte del uso del lenguaje y las propias posibilidades de su imaginación.

Dentro de este marco se podría pensar que el buen poema que aborda la violencia es aquel capaz de cantar. Así, en esta configuración de una poética de la violencia hemos desarrollado dos posibilidades: por una parte, vimos que con la “imaginación poética” se deforma la realidad mediante las imágenes, es decir, a la manera de Mouffe, podría ser un acto contrahegemónico. Como se vio anteriormente, para Juan Manuel Roca la poesía es ya un ejercicio político en tanto reinventa constantemente su realidad y propone otra al lector a partir de un lenguaje elaborado. En el poema se encuentra a través de la “imaginación” la posibilidad de ofrecer un discurso totalmente nuevo y, además, como señala el mismo Roca, las búsquedas del poeta se dan “en diferentes estadios del pensar, en diferentes gabinetes de la imaginación” (Roca, 2015, p.188). En el caso de Juan Manuel Roca su poesía invita a develar un mundo contrario a la violencia, en el que existe la posibilidad del cambio, la construcción de un país mejor, de un “País secreto”.

En el libro *La palabra inicial*, Hugo Mujica, al reflexionar sobre la palabra poética, a partir del pensamiento de Martin Heidegger señala que:

el poeta es el hombre que vuelve a dar palabras a las “cosas” en tanto cosas y no “objetos”, haciéndose eco, en su nombrarlas, de la viviente y elocuente vibración del Ser en las cosas. Eco del silencio del que están henchidas (Mujica, 1995, p. 46)

Los poetas en esta perspectiva fundan un lenguaje, un discurso único, por ello, lo que no se nombra no existe, en tanto el poeta juega las veces posible con el lenguaje para dar cuenta del estar de las cosas. En la perspectiva política es muy interesante este juego porque la poesía construye una casa para la imaginación, en la que renueva las maneras de referirse a un hecho social como la violencia. A esto se suma esta reflexión filosófica de Mujica en relación con la poesía: “qué es la poesía sino la palabra en tanto palabra. La palabra que no busca describir el mundo sino inscribir un mundo nuevo, un mundo inicial” (p. 22).

Por otra parte, encontramos en esta poética de la violencia la posibilidad de “nombrar lo intestimoniable”, la posibilidad que tiene el poema de dar cuenta de un acontecimiento. Para Walter Benjamin la modernidad tiene “la capacidad de borrar el pasado y de sofocar las experiencias directas, a causa de su avidez de progreso y consumo” (Binaburo, 1994, p. 13). En este sentido, con el libro de María Mercedes Carranza exploramos la posibilidad de contribuir en un ejercicio de memoria, que al hacer uso de unos elementos estéticos se resiste al olvido. Deja las escenas de la violencia en el poema para lectores sensibles, se convierte en testigo de ella.

Las “testigos integrales”: las moscas, son los testigos de lo intestimoneable, no son humanos, pero se reproducen a partir de la muerte. Los lectores lo rememoran como si estuvieran en el lugar de los acontecimientos. A diferencia de Roca, nos sitúan en un escenario para que observemos, sin invitarnos con ello a alguna acción puntual de cambio. El laconismo y la cercanía de sus poemas al haikú prepara a los lectores para mirar la violencia, desde una perspectiva contemplativa:

El poeta contempla la rosa con mirada de poeta, sin preguntar, sin encuadrar. Mira la rosa como la rosa es: sin para qué, la deja ser en su aparecer, la deja decirse en su decir. El poeta abre con ello— lo abre en el espacio mismo que él renuncia a ocupar— un espacio poético: *gratuito*. Un espacio que desde la metafísica podríamos llamar inútil, y en ese espacio dona a la rosa la posibilidad de “brotar”, dándole, específicamente, su palabra poética para que en ella exprese la rosa de su ser. (Mujica, 1995, p.46)

Este ejercicio de contemplación, en Carranza, le propone al lector un escenario devastado por la muerte, logra que el espectador asista al lugar de la masacre y experimente que “el recuerdo es compasión con el sufrimiento de las víctimas” (Binaburo, 1994, p.34). Sobre esto también añadiría Paul Ricoeur “el horror se adhiere a acontecimientos que es necesario *no olvidar jamás*. Constituye la motivación ética última de la historia de las víctimas” (Ricoeur, 1985, p. 273).

Finalmente, encontramos a partir de esta poética, un discurso único, que se nutre del lenguaje y del pensamiento. Existe una pugna entre si el poema debe responder a un “por qué” o simplemente es desde la belleza del lenguaje, discusión que lleva a pensar si el poema debe hablar de su tiempo y sociedad o no. Hugo Mujica en esta pugna señala las dos posturas: “Nada es sin razón” (Leibniz) Vs “la rosa es sin porqué” (Silesius). En esta discusión para Mujica gana la postura de Silesius y defiende enfáticamente el lugar estético del poema sin dar respuesta a un “porqué” o justificación.

La poesía es una manifestación, un producto de un estado espiritual, como veíamos con Valéry, por tanto, en él confluyen múltiples experiencias de lo vivido, así que el poema, en tanto obra de arte tiene una posibilidad de nombrar la violencia. El poeta, consciente de ello, puede contribuir enormemente en una transformación de ideas, sin que ello garantice un cambio en el actuar concreto de los seres humanos. A pesar del señalamiento de Mujica de que “la rosa es sin porqué”, que tiene un peso importante, él mismo afirma que “si la obra de arte tiene un alcance ontológico, si posee la capacidad de hacer manifiesto al Ser, como es nuestra apuesta, ello significa que abre épocas: abre e instaura una expansión de sentido de lo ya significado del mundo” (Mujica, 1995, p. 80). En estas palabras se encontraría consonancia con lo que hemos explorado de otros autores como en Bachelard y Roca, sobre todo en la posibilidad de la poesía de crear otras realidades y de construir nuevas formas de significar el mundo a través de la obra artística.

En conclusión, una mirada estética al diálogo entre la poesía y la violencia en Colombia incluye: una renovación del discurso literario porque pone en crisis el lenguaje preestablecido, ofrece una movilidad de las formas de escritura, permite integrar ideas; sentar una posición en relación a su contexto social y político a través de la literatura y da una

comprensión de una poética de la violencia que se nutre de “la imaginación poética” y de nombrar lo “intestimoneable”. Las obras que sirvieron de base para esta lectura y este recorrido crítico, entran en el campo de la obra de arte auténtica, en la que, según Mujica “es ella misma, la epifanía de un mundo aclarado por ella y en ella preservado, o para decirlo en las bellas palabras que Heidegger [...] el poeta concentra el mundo en una palabra, la palabra que es sólo un reflejo de una dulzura retenida, sobre la cual el mundo aparece como si fuera percibido por primera vez” (p. 80)

Finalmente, se trata desde la poesía de nombrar las experiencias de la violencia, mirarla a los ojos, reconocer su paso por nuestra historia como si fuera “percibida por primera vez”. Este año en mi trabajo como promotora de lectura tuve la posibilidad de conocer *El Doncello* y *El Paujil* que sirvieron de motivo poético para dos de los poemas que menciona María Mercedes Carranza en *El canto de las moscas*, los conozco años después de las masacres, en medio de voces que entre la zozobra hablan de paz. Aquí, desde el departamento del Caquetá escribo estas líneas y experimento que la poesía me trae a este territorio para que sea capaz de terminar este ejercicio de escritura. Hoy *Doncello* y *Paujil* no son los mismos de hace unos años, pero nuestra memoria sigue siendo torpe y lenta. En la poesía de la violencia como lectores podemos encontrar un discurso que, más allá de la denuncia pasiva o la enunciación de datos históricos, entra en el territorio de las ideas, nos demuestra que puede, con el mismo uso del lenguaje, transformar una idea “fija”, “hegemónica”, “inflexible”, incluso proponer una idea nueva desde los recursos del poema. La poesía al abordar esta realidad del contexto bélico nos ofrece como lectores una nueva experiencia estética. En este sentido lo poético tiene un lugar relevante de acción en el campo literario y político.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

Agamben, Giorgio. (2002) *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III*. España: Pre- textos

Bachelard, Gaston. (2011). *Poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica

Carranza, María Mercedes. (2010). *Poesía completa*. Bogotá: Sibila Fundación BBVA

Mouffe, Chantal. (2014). *Agonística, pensar el mundo políticamente*. Argentina: Fondo de Cultura Económico.

Mujica, Hugo. (1995). *La palabra inicial, la mitología del poeta en la obra de Heidegger*. Madrid: Editorial Trotta.

Rancière, Jacques. (2011). *El malestar en la estética*. Argentina: Editorial Capin

Roca, Juan Manuel. (1987). *País secreto*. Colombia: ediciones Caballero Mateo

Roca, Juan Manuel. (2015). “Elogio de la poesía” en *Cuadernos de la lectio*, n° 2, Universidad Central, Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes

Roca, Juan Manuel. (2005). *Cantar de lejanía: antología personal*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica

Roca, Juan Manuel. (2003) “La poesía colombiana frente al letargo” en *Cartografía memoria: ensayos en torno a la poesía*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit

Roca, Juan Manuel. (2007). *La casa sin sosiego: la violencia y los poetas colombianos del siglo XX- antología*. Bogotá: Taller de Edición.

Rowland, Antony. (2014). *Poetry as Testimony Witnessing and Memory in Twentieth-century poems*. New York: Editorial Routledge.

Trujillo, Patricia. (2012). Mago, coleccionista, aguafiestas: oficios de la poesía de Juan Manuel Roca. *Literatura: teoría, historia, crítica* · Vol. 14, n.º 1, páginas 183-207.

Valéry, Paul. (1944). *El alma y la danza. Eupalinos o el arquitecto*. Argentina: Editorial Lozada.

Valéry Paul. (1990). *Teoría, poética y estética*. España: Visor.

Villegas, Restrepo, Juan Esteban. (2016). “La crítica literaria frente a la relación entre poesía y violencia en Colombia: ¿espacio de memoria u olvido” en *Poéticas*, vol. II, nº 2, 113 – 127.



## Fuentes secundarias

- Ayarza, Emilia. (1957). *Voces al mundo*. Bogotá: Editorial Lumbre
- Ayarza, Emilia. (1987). *Testamento*. Roldanillo: Ediciones embalaje del Museo Rayo
- Ayarza, Emilia. (1996). *Solo el canto*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio
- Binaburro, JA. Etxeberria, X. (1994). *Pensando en la violencia: Desde Walter Benjamin, Hannah Arendt, René Girard y Paul Ricoeur*. Madrid: Bakeaz.
- Borges, Jorge Luis. (2001). *Arte poética*. España: Editorial Crítica
- Cano Ballesta, Juan. (1982). “La poesía comprometida y su contexto sociológico en la España de los años treinta”. Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas, Vol.
- Charry, Camila. (2015). *El sol y la carne*. España: Ediciones Torremozas
- España, Gonzalo. (1984). *La poesía política y social en Colombia, antología*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Galeano, Juan Carlos. (1999) “País secreto de Juan Manuel Roca: para una poética de la violencia.” En *Folios n° 9*. Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Pedagógica Nacional
- Garavito, Fernando. (2014). “María Mercedes Carranza: toda la tierra sobre ella pesa” *María Mercedes Carranza 7 ensayos sobre su obra*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo
- Grupo de Memoria Histórica. (2013) *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Colombia: CNMH

Heidegger, Martin. (2005). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. España: Alianza

Editorial

Heidegger, Martin. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: ediciones del Serbal

Jurado Valencia, Fabio. (2005). *Mito: 50 años después (1955- 205)*. Bogotá: Random

House Mondadori – Universidad Nacional de Colombia

Kearns, Sofía. (2014). “El logro de la palabra única”. *María Mercedes Carranza 7 ensayos sobre su obra*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo

Moreno Durán, R.H. (1976). *De la barbarie a la imaginación*. Barcelona: Tusquets Editor

Padilla Chasing, Iván. (2017). *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos*. Bogotá: Filomena Edita.

Paz, Octavio. (1986). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica

Pinzón Estrada, Sandra Carolina. *Escritoras de prensa durante los años cuarenta ¿un despertar que quedó oculto?* Tesis de grado, Universidad Nacional. Obtenido el 28 de octubre de 2015 de <http://www.bdigital.unal.edu.co/3931/1/489165.2011.pdf>

Rama, Ángel. (1984). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI

Ricoeur, Paul. (1995). *Tiempo y narración Vol 2 configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI Editores

Rancière, Jacques. (2008). *El espectador emancipado*. Argentina: Ediciones Manantial

Roca, Juan Manuel. (2012). *Galería de espejos: una mirada a la poesía colombiana del siglo XX*. Bogotá: Alfaguara

Romero, Armando. (1985). *Las palabras están en situación: un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960*. Bogotá: Procultura

Ruiz, Gutiérrez, Ana María. (2013). “Hacia una justicia sin derecho: la justicia de la memoria” en *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, Vol. 34/ N° 108, 39 – 64

Sánchez, Mery Yolanda. (2010). *Un día maíz- antología personal*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia

Sánchez, Mery Yolanda. (2011). *Rostro de tierra*. Cali: Universidad del Valle

Sánchez Mery Yolanda (2014). *El atajo*. Bogotá: Universidad Javeriana

Sucre, Guillermo. (1974). *La máscara y la transparencia, ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores

Tolstoi, León. (1999). *¿Qué es el arte?* España: Alba

Vallejo, César. (1973). *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul Editores.